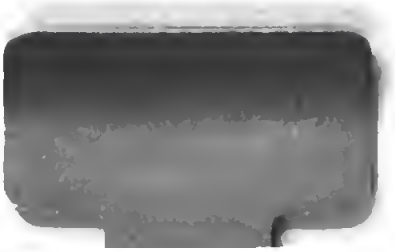


Digitized by Google

Geſchichte

der

Italieniſchen Kunſt.

Von

Ernſt Förſter.

Zweiter Band.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1870.

Geſchichte

der

Italieniſchen Kunſt.

Geſchichte

der

Italieniſchen Kunſt.

Von

Ernſt Förſter.

Zweiter Band.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1870.

Digitized by Google

Der Autor behält ſich das Recht der Ueberſetzung vor.

Vorwort.

Die Entwickelung der italieniſchen Kunſt im 14. Jahrhundert hat von jeher für mich einen großen Reiz gehabt, und infolge davon ſowohl meiner Forſcherluſt ihre Ziele gezeigt, als meine Schreibfeder beſchäftigt. So iſt es gekommen, daß für den gegenwärtigen Band meine eigenen frühern Arbeiten die Haupt-Hülfsmittel mir dargeboten haben. Es wäre aber ſehr Unrecht, wollte ich nicht dankbar bekennen, daß ich Vieles den Mitarbeitern im Weinberg zu verdanken habe, wenn auch die Ergebniſſe unſerer Arbeiten nicht überall und allezeit für die Urheber- und Werthbeſtimmung der Kunſtwerke dieſelben ſind. Dieß gilt vor allen von den bedeutendſten hierher gehörigen kunſtgeſchichtlichen Werken: der Geſchichte der bildenden Künſte von C. Schnaaſe und der History of painting in Italy von Crowe und Cavalcaſelle. Ihnen gegenüber wird mein Vorwort zum Fürwort für den Widerſpruch, den ich ſtellenweis, ſelbſt zur Vertheidigung, habe erheben müſſen, der inzwiſchen — das hoffe ich — ihnen nicht als eine Schädigung meiner Dankbarkeit und meiner Hochachtung erſcheinen wird. Aber noch insbeſondere wird der History of painting gegenüber ein Fürwort nöthig dafür, daß mir wichtige Notizen, die ſie gebracht, entgangen ſind; als z. B. über die Entſtehungszeit der Fresken Spinello's in S. Miniato bei Florenz, die ich S. 425 als unbekannt be-

zeichne, während dieſelbe von Crowe ꝛc. II. 12. mit Beſtimmtheit für 1377 nachgewieſen iſt.

Demnächſt muß ich die Ausgabe Le Monnier des Vaſari mit ihren aus ſehr ernſtlichen Studien hervorgegangenen Anmerkungen und Commentarien, ſodann Francesco Bonaini's Memorie inedite etc., Gaetano Milaneſi's Documenti dell' Arte Senese, ſowie deſſelben kleine Schrift über das Bildniß Dante's im Bargello zu Florenz als beſonders werthvolle Beiträge für die Bearbeitung der italieniſchen Kunſtgeſchichte des 14. Jahrhunderts hervorheben. Wenn ich dagegen auf Roſini's Storia della pittura Italiana weniger Werth lege, ſo rechne ich auf die Zuſtimmung Aller, von denen der von Rumohr in ſeinen „Italieniſchen Forſchungen" angebahnte Weg als der allein richtige für die Kunſtgeſchichtſchreibung anerkannt iſt.

Suche ich außerdem die culturhiſtoriſche Bedeutung der Kunſt mit beſonderm Nachdruck hervorzuheben, ſo glaube ich dieß in Uebereinſtimmung mit der neuern wiſſenſchaftlichen Behandlung der Geſchichte überhaupt zu thun, die in dem innern Zuſammenhang aller Erſcheinungen im geiſtigen Leben der Völker, die Motive und Erklärung ihrer Entwickelung oder — ihres Verfalls erkennt; ſo daß die Kunſtgeſchichte, auf ihrem Gebiet vordringend zu den Quellen der erfreuenden wie der beklagenswerthen Thatſachen, auch die Gegenwart auf die ſichern Endziele herrſchender Geiſtesrichtungen hinzuweiſen vermag.

München im April 1870.

Ernſt Förſter.

Inhalt.

Zweiter Band.

Seite

Vierter Zeitraum. Vom Ende des 13. bis Ende des 14. Jahrhunderts 1

a. Allgemeingeschichtliche Einleitung 1

b. Culturgeschichtlicher Rückblick 11

Italienische Kunstgeschichte 19

Baukunst 20

(Bauformen S. 20. — Baugeschichte S. 25. — Venetianisches Gebiet S. 28. — Die Lombardei nebst dem übrigen Oberitalien S. 34. — Toscana S. 57. — Umbrien S. 85. — Rom und Süditalien S. 96. — Sicilien S. 102.)

Bildnerei 104

(Nicola Pisano S. 104. — Nicola Pisano's Schule S. 132. — Giovanni Pisano S. 136. — Bildnerei im Dom von Orvieto S. 144. — Schule von Pisa S. 147. — Andrea Pisano S. 149. — Andrea's Söhne Tommaso und Nino S. 158. — Alberto Arnoldi, Giovanni Balducci S. 163. Die Pisaner Schule in Venedig S. 165, in Verona S. 168, in Neapel S. 169. — Andrea di Cione, Orcagna S. 171. — Erzguß und Goldschmiedekunst S. 174.)

Malerei 181

(Cimabue S. 184. — Duccio di Buoninsegna S. 198. — Ugolino da Siena und Segna S 208. — Giotto S. 211. — Symon von Siena S. 287. — Taddeo Gaddi S. 310. — Giottisten in Assisi und im Campo santo zu Pisa S. 341. — Maso, Buonamico und andere Giottisten S. 357. — Orcagna S. 366. — Traini S. 373. — Bernardo Daddi S. 375. — Bernardo

da Firenze S. 376. — Lippo Memmi S. 379. — Die Lorenzetti S. 382. — Giovanni da Milano S. 398. — Agnolo Gaddi S. 404. — Francesco da Volterra S. 416. — Spinello Aretino S. 421. — Pietro di Puccio S. 428. — Maler in Pisa S. 432. — Niccolo Petri S. 436. — Schule von Siena S. 447. — Giottisten in Bologna S. 453, in der Mark Ancona, Modena u. s. w. S. 459. — Venetianer S. 460. — Malereien in Padua S. 462, Capella S. Felice S. 462, Cap. S. Giorgio S. 473, Cap. S. Luca S. 494, im Baptisterium S. 498. — Rückblick S. 504.)

Vierter Zeitraum.

Vom Ende des 13. bis Ende des 14. Jahrhunderts.

a. Allgemeingeschichtliche Einleitung.

Wir haben im ersten Bande der Italienischen Kunstgeschichte die politischen Ereignisse in Italien eine Strecke weit über die Erscheinungen auf dem Kunstgebiet hinaus verfolgt bis zu der Stelle, wo Deutschlands Einfluß vor der französischen Uebermacht weichen mußte, Italien aber abhängig blieb, wie zuvor, nur daß es den Herrn gewechselt hatte. Frankreich wußte seine Stellung zu seinem Vortheil zu benutzen, was ihm um so leichter wurde, als unter jahrelangen Papstwahlkämpfen und einer zweiundzwanzigjährigen kaiserlosen Zeit der Boden der Reichs- wie der Kirchengewalt untergraben war. Es half auch der Kirche wenig, daß Rudolf von Habsburg, 1273 auf den deutschen Thron gehoben, die ganze Romagna an den Kirchenstaat abtrat; durch den Krieg der hervorragendsten Adelsgeschlechter gegen einander war Italien zu einem Kampfplatz von Allen wider Alle geworden, und die kurze Regierungszeit rasch auf einander folgender Päpste (sieben vom 23. Febr. 1276 bis zum 22. Febr. 1281) hinderte jede Entwickelung einer nachdrücklich Frieden schaffenden Gewalt, zumal da die Päpste selbst oft in das Parteiwesen verstrickt, oder dem französischen Machtgebot unterworfen waren. Zwar hatte die grauenvolle Sicilianische Vesper vom Ostermontag 1282,

dieß blutige Rachopfer für unerträgliche Unbilden, der französischen Herrschaft in Sicilien, an deren Stelle eine spanische unter Don Pedro von Arragonien trat, ein Ende gemacht; aber Carl von Anjou blieb Herr des Festlands und dehnte seine Macht fast über ganz Italien aus.

Wenn man mit Hinweis auf das Papstthum die Wahlmonarchie als die beste Regierungsform preist, so erweist man ihm sicher eine unverdiente Ehre. Zwiespalt unter den Wählern hat sich stets als unvermeidlich erwiesen; verzögerte, erkaufte, erzwungene, oder gar Doppel-Wahlen, wie sie sich häufig wiederholt haben, müssen den Staat in Gefahr bringen. Beklagenswerthe Belege bietet die Geschichte, namentlich des 13. und 14. Jahrhunderts. Nach dem Tode des Papstes Nicolaus IV. aus dem Hause Colonna 1292 hielten sich die Parteien der Colonna und Orsini derart im Conclave das Gleichgewicht, daß keine Entscheidung gewonnen werden konnte. Als man nach 27 Monaten endlich zu der Erkenntniß gekommen, daß keine Partei nachgeben, die Kirche somit fortan ohne Oberhaupt bleiben würde, entschloß man sich zu einem nahebei märchenhaften Ausweg. In einer Höhle des Monte Morrone im unwegsamen Majellagebirge lebte ein frommer, ohne Weltkenntniß und geistige Ausbildung nur Andachtsübungen hingegebener Einsiedler, Piero, der Sohn eines Bauern aus Isernia, und hatte nach und nach durch das Beispiel gottgeweihter Weltentsagung und die damit verbundene Aussicht auf ungestörten Seelenfrieden zur Nachfolge gereizt und eine ziemlich zahlreiche Einsiedler-Colonie mit strengster Ascese um sich versammelt. Weit und breit erscholl sein Ruf eines in Gott lebenden, von Gott geliebten Mannes, welchen die Kinder der Welt um so leichter bereit waren, mit dem Heiligenschein eines göttlichen Wandels, einer übernatürlichen Weisheit und der Kraft des heiligen Geistes zu umgeben, als er sich von den

Lüsten wie den Kämpfen und Leiden, in deren Banden sie lagen, geschieden hatte. Auf ihn, als den möglichen Retter in der Noth, richtete der Cardinal von Ostia, Latino Malabranca, seine Gedanken. Waren doch die Apostel, die Gründer der Kirche, einfache, ungelehrte Leute gewesen; ja war nicht der Fürst der Apostel, der Fels, auf welchen Christus seine Kirche gebaut, von Haus aus ein armer Fischer aus Capernaum? Sollte der Geist Gottes sich nicht ebenso mächtig erweisen können an dem Bauernsohn aus Isernia? Es gelang dem Cardinal, seine Collegen im Conclave für seinen Plan zu gewinnen und am 5. Juli 1294 wurde Piero der Eremit aus seiner Höhle hervorgezogen, um in seiner häärenen Einsiedlertracht auf einem vom König Carl von Neapel und seinem Sohne Carl Martell geführten Esel, unter unaufhörlichem Jauchzen und Jubelgeschrei des von allen Seiten in zahllosen Schaaren herbeigeströmten Volkes in Aquila einzuziehen und als Christi Statthalter gekrönt zu werden. Cölestin V. — so nannte sich der neue Papst — war ein guter, aber für diesen Beruf, vornehmlich in dieser Zeit, durchaus unfähiger Mann. Die erwartete Wunderwirksamkeit des heiligen Geistes blieb aus; schwach, einsichtslos und unselbständig brachte Cölestin die Kirche wie den Staat in die Gefahr allgemeiner Verwirrung. Es blieb nichts übrig, als seine Abdankung, zu der er sich auch ohne Widersträuben verstand; eine That, für welche ihn die Kirche heilig gesprochen, Dante aber ungerechtfertigter Weise als Feigling zu den Verdammten verwiesen hat. —

Benedetto Gaetani, dem die Ueberredung Piero's gelungen, wurde am 2. Januar 1295 als Papst Bonifacius VIII. sein Nachfolger. Auch ihn geleiteten der König von Neapel und sein Sohn zur Krönung; aber sie hielten die Zügel eines stattlichen weißen Zelters, auf welchem der Statthalter Gottes auf Erden

nach dem Lateran ritt. Im entschiedensten Gegensatz gegen seinen einsiedlerischen Vorgänger entfaltete Bonifacius die höchste Pracht und Würde des Papstthums. Er erwies sich als Schutzherr der neu aufblühenden schönen Künste, wenigstens der Bildnerei und Malerei, wie er denn u. a. Giotto nach Rom berufen für Gemälde, von denen sich leider! nur Fragmente erhalten haben. Durch Gründung der „Sapienza", der römischen Universität, bethätigte er seinen Eifer für wissenschaftliche Bildung; daneben aber bewies er sich gewaltthätig gegen Alles, was ihm im Wege stand. Es kam ihm zu Statten, daß das große Säcularfest der Kirche (1300) in seine Regierungszeit fiel, durch welches Hundert- und aber Hunderttausende der Gläubigen aus allen Ländern der Erde nach Rom gezogen wurden, die dem Papstthum anvertrauten himmlischen Gnadenspenden in Empfang zu nehmen, zum Vortheil der Kirche wie der Römer, die sich in die irdische Gegengabe zu theilen verstanden.

Aber weder der himmlische noch der irdische Segen des Jubiläums vermochte die tiefen Schäden zu heilen, an denen Italien litt. Durch Rudolfs von Habsburg Nachgiebigkeit war das kaiserliche Ansehen im Süden wie im Norden der Halbinsel geschwächt; die Wahlstreitigkeiten nach seinem Tode (15. Juli 1291), durch welche Italien der kaiserlichen Macht noch weiter entrückt ward, gaben dem Papst Gelegenheit, seine Macht immer mehr auszudehnen und er benutzte sie mit Muth und Entschlossenheit. Er vernichtete in den Colonnas die angesehenste Familie Roms; mit Hülfe Philipps des Schönen von Frankreich stiftete er einen blutigen Bruderzwist zwischen den Söhnen Don Pedro's in Sicilien; die Florentiner, die sich nach der Niederlage der Ghibellinen in schwarze und weiße Guelfen getheilt, unterwarf er durch den Bruder des französischen Königs, Carl von Valois, der die Weißen ächtete und beraubte.

Inmitten dieſer aufreibenden Unruhen, dieſer Kämpfe der Familien um die Oberherrſchaft eines ſtädtiſchen Gemeinweſens, dieſer Kriege einzelner Republiken, von denen jede die andere zu verſchlingen drohte; bei der Zerrüttung der weltlichen, der Entſittlichung der geiſtlichen Gewalt; auf einem ſo ſchlecht gepflegten Boden ſchien keine Saat gedeihen, in einem ſolchen Volke kein neues Leben aufgehen zu können. Doch hier gerade bewährte ſich die ihm innewohnende Kraft, die wohl niedergehalten, aber nicht erſtickt werden konnte, die reiche geiſtige Begabung, für welche der Frühling ſich, wie in der Natur, unter Stürmen ankündigte, und um ſo herrlicher einzog, je länger und ſehnſuchtvoller man auf ihn gehofft hatte. Aber in noch vollerem Maße ſchöpferiſch erwies ſich der weit über die Kirchengewalt hinaus reichende Geiſt des Chriſtenthums, der in ſchwärmeriſcher Begeiſterung für ein nach Gottähnlichkeit ringendes Leben, ſo wie in einer ſelbſt bis zur ſtrengſten Asceſe geſteigerten Entſagung von irdiſchem Genuß und Beſitz, an das Vorbild Chriſti ſich anklammernd, und in ſeinem Sinne lehrend, lebend, wirkend, die Gemüther erregte, von Irrwegen abmahnend und abſchreckend, neue Bahnen des ewigen Heils eröffnete und für eine Wiedergeburt im heiligen Geiſt die Herzen entzündete. Wir haben bereits früher der tiefeingreifenden Wirkung gedacht, welche durch Franciscus von Aſſiſi, Dominicus u. A. in allen Schichten des Volks hervorgebracht worden; wie man durch ſie, gleichſam aus tiefem Schlaf aufgerüttelt, zum Bewußtſein der Aufgaben eines chriſtlichen Lebenswandels gekommen, und zu den lichten Höhen wie in die geheimnißvollen Tiefen der Religion ſich hingeführt geſehen. Kein Wunder, daß ſie der Welt wie Ausnahmen erſchienen, als Menſchen, die Gott an ſeiner Allmacht Theil nehmen ließ, wie er ſie mit übernatürlicher Macht gegen die Sünde, und alſo gegen den Vater derſelben, den Satan, ausgeſtattet hatte. In die Reihen der Heiligen geſtellt, be-

völkerten sie den christlichen Himmel, neue Vermittler zwischen Gott und den Menschen, denen dankbare Begeisterung kolossale Tempel errichtete, und mit der Verherrlichung ihres Lebens und ihrer Wunderthaten in Farben und Marmor aufs reichste ausschmückte. Die Kirchenmusik entfaltete gleichzeitig ihre Schwingen und gewann den Ausdruck für die tiefe Bewegung frommer Gemüther im Anschauen der Leiden des Erlösers, oder bei der Vorstellung von den Schrecknissen des Jüngsten Gerichts. So entstanden jene wunderbaren Dichtungen des Stabat mater und Dies irae, angeblich von Tommaso di Celano, oder dem Cardinal Latino Malabranca, die noch heute uns aufs Tiefste rühren und erschüttern. Aber alle edlen Bestrebungen der Zeit, alle großartigen Anlagen des Volks, alle Errungenschaften des philosophischen Wissens und der theologischen Weisheit, die ganze Kraft des sich entwickelnden nationalen Geistes vereinigten sich in einer hohen Persönlichkeit, in einem Genius, wie Italien keinen zweiten erzeugt hat, der, indem er aussprach, was unausgesprochen in Allen lebte, ein Mittel- und Haltpunkt für die Gegenwart, ein Gewährsmann und Leitstern der Zukunft wurde: in Dante Alighieri! Italien hatte eben erst eine eigne Sprache gewonnen; Dante bediente sich ihrer zu einem umfassenden, tiefsinnigen Gedicht, das die Welt- und Zeitgeschichte abspiegelnd, und den Blick in die Ewigkeit erschließend zum mächtigsten Dies irae geworden, das durch alle Jahrhunderte, wie bei seiner Entstehung, gewaltig und schön, gleich großen Naturerscheinungen, die Seelen erschüttert und bezaubert hat.

Viel des Traurigen war, verschuldet und unverschuldet, in den Jahrhunderten, die wir durchlaufen, über Italien gekommen; noch aber war das Maß des Unheils nicht gefüllt bis zum Rande. Hatte es auch für die gesunkene Macht des Imperiums den Druck französischer und spanischer Herrschaft eingetauscht: —

immer war es doch der Mittelpunkt der Kirche, Rom der Sitz ihres Oberhauptes geblieben. Anderes erlebte es nach dem Tode Benedicts XI. am 7. Juni 1304 und dem darauf folgenden langen Wahlſtreit, aus welchem endlich der franzöſiſche Cardinal Bertrand de Got hervorging, der als Clemens V. den päpſtlichen Stuhl nach Avignon verlegte, und damit das Papſtthum in vollſtändige Abhängigkeit von der franzöſiſchen Krone brachte.

Das verwaiſte Rom verödete; Italien, von Süden nach Norden zerriſſen, war und blieb ein weiter Kriegsſchauplatz, auf welchem Söldnerhaufen ſich ſchlugen, und Stadt und Land plünderten und brandſchatzten. Der kurze, pomphaft in Scene geſetzte Römerzug Heinrichs VII. hinterließ keine Spuren; nach ſeinem plötzlichen Tode in Buonconvento bei Siena am 24. Aug. 1313, dem am 20. April 1314 der Tod von Clemens folgte, war zwei Jahre lang das Reich ohne Kaiſer, die Kirche ohne Papſt, beide danach mit zwei Päpſten und zwei Kaiſern und dem dadurch unvermeidlich herbeigeführten allgemeinen Zwieſpalt heimgeſucht.

Unter ſolchen Verhältniſſen löſte ſich Italien nach und nach zugleich vom Papſtthum und vom Kaiſerthum und ſuchte ſeine eignen Wege, was ihm, wenigſtens ſtellenweis, gelang, wo, wie in Florenz, durch ein freies Communalweſen ſich ein kräftiges Bürgerthum und mit ihm Handel und Induſtrie entwickelt hatten, aus denen Wohlhabenheit und Reichthum, und mit dieſen die Pflege der Wiſſenſchaften und Künſte hervorgegangen, zugleich mit einem Sinn für politiſche Selbſtändigkeit, die mit einem Abenteurer, Gautier de Brienne, der ſich Herzog von Athen nannte, und der, vom König Robert von Neapel als Statthalter ihnen aufgedrungen, eine Willkürherrſchaft eingeführt, kurzen Prozeß machte und ihn verjagte (1343). In Rom da-

gegen waren alle Bande der Ordnung gelöst; die Königin der Städte war so wüste geworden, daß in der Peterskirche wie im Lateran die Heerden bis zum Altar im Grase weideten und Sitten, Sprache und Leben in tiefste Barbarei versunken waren In Neapel waltete seit 1309 König Robert, der Sohn Carls II., mit Weisheit und Verstand, ein Beschützer der schönen Künste und jeder höhern Bildung; aber unter seiner Enkelin und Thronfolgerin Johanna's grausamer und blutdürstiger Regierung kamen 1347 die Ungarn mit ihrem König Ludwig ins Land, ohne indeß eine bessere Zeit herbeizuführen.

Dennoch war, wenn auch unter fortdauernden Stürmen, über Italien ein neuer Tag angebrochen. Dante, der ausgestoßen von seiner Vaterstadt, im Jahr 1321 zu Ravenna gestorben war, hatte einen Nachfolger gefunden, ihm gleich in glühender Vaterlandsliebe, ausgestattet, wie er, mit hoher dichterischer Begabung, geehrt und einflußreich bei den Mächtigen der Erde, und nur glücklicher, als er, ihnen gegenüber: Francesco Petrarca, geboren zu Arezzo 1304, berühmter fast durch seine schwärmerischen Liebes-Sonnette, als durch seine ergreifenden Schilderungen der Zustände seiner Zeit und Italiens, seine kühnen und eindringlichen Mahnungen an die Päpste in Avignon zur Rückkehr nach Rom, und seinen Eifer für die Wiedererweckung classischer Studien.

Wie das 14. Jahrhundert auf- und niederwogend begonnen, so war sein Verlauf. Die Päpste in Avignon blieben Vasallen Frankreichs; das Kaiserthum verlor durch Carls IV. Schwäche und Geldnoth noch den letzten Rest alten Ansehns in Italien; in Ober- und Mittelitalien hatten die Visconti von Mailand eine Gewaltherrschaft gegründet und damit ein Beispiel aufgestellt, das bei den kleinen Herren der Städte Umbriens, der Romagna und der Marken Nachahmung fand. Rom hatte durch den politischen

Schwärmer Cola di Rienzi 1347 eine neue Verfaſſung und ſogar auf kurze Zeit Ordnung, Frieden und Sicherheit erhalten; trieb aber den Erretter, den ſein Glück zum Thoren gemacht, ins Exil; verherrlichte ihn bei ſeiner Rückkehr nach ſiebenjähriger Abweſenheit, ſah ihn noch einmal als Herrn und Gebieter mächtig und nach wenig Wochen am Fuße des Capitols vom aufgebrachten Volk wie einen tollen Hund erſchlagen.

Im Jahre 1348 kam jene unter dem Namen des „ſchwarzen Todes" in das Andenken der Menſchen eingegrabene furchtbare Peſt über Italien, von deren Schauder und Schrecken uns Boccaccio in der Einleitung zum Decamerone ein erſchütterndes Gemälde zurückgelaſſen, und richtete ungeheuere Verwüſtungen an, wie ſie denn auch faſt überall die bürgerliche Ordnung auflöſte. Das von Papſt Clemens VI. für 1350 ausgeſchriebene Jubeljahr brachte wohl viel Volk und Geld nach Rom, mehrte aber auch Unzufriedenheit, Unordnung, Hab- und Raubſucht im Großen. Der Verſuch Urbans V. 1367, den Sitz des Papſtthums wieder nach Rom zu verlegen, ſcheiterte an der Unbotmäßigkeit des römiſchen Volks und ſeiner eignen Schwäche. Er kehrte 1370, kurz vor ſeinem Tode, nach Avignon zurück. Es ſchien danach ſchlimmer in Italien zu werden, als es vorher geweſen. Alles ſtand auf wider den neuen Papſt Gregor XI., voran Florenz, gegen das der Papſt ſich mit dem Bannfluch bewaffnete, und mit dem Interdict einſchritt, 1376.

Petrarca, der ſeine Stimme ſo oft und ſo laut zum Wohl Italiens, für die Heilung ſeiner Schäden erhoben hatte, war am 20. Julius 1374 für immer verſtummt. Aber Italien ſollte nicht ohne Fürſprech und Retter bleiben! An Petrarca's Stelle trat eine ſchlichte, gottbegeiſterte Jungfrau, Katharina, die Tochter eines Färbermeiſters in Siena. Aufgewachſen in kindlicher Frömmigkeit, reiner Gottſeligkeit und einer ſchwärmeriſchen

Hingabe an den Heiland, erkannte sie bald mit Schauder den grellen Gegensatz des Lebens derer, die sich Christen nennen, mit dem Leben und den Lehren dessen, auf dessen Namen sie getauft waren. Er hatte sie aus der Welt hinter die Mauern eines Dominicanerinnen-Klosters gescheucht; aber nicht darin begraben. Gestärkt durch Gebet und durch Visionen, wies sie mündlich und schriftlich Hohe und Niedere, Geistliche und Weltliche auf das erhabene Vorbild Christi hin, suchte in den verstockten Herzen der Menschen Liebe zu Gott und den Nächsten zu wecken, predigte Gerechtigkeit, Versöhnlichkeit, Einigkeit und Frieden. Unterstützt durch einen tadellosen Wandel und eine wunderbare Beredtsamkeit gewann sie bedeutenden Einfluß nach allen Seiten und ein so großes Vertrauen, daß sie im Mai 1375 einer Gesandtschaft von Florenz nach Avignon beigegeben wurde, um zwischen dem Papst und der Republik Versöhnung herbeizuführen; welche Gelegenheit sie zugleich zu der eindringlichsten Bitte und Mahnung an den obersten Kirchenfürsten benutzte, um die Rückverlegung des päpstlichen Sitzes nach Rom zu bewirken.

Eines gelang ihr: Gregor verließ Avignon am 13. September 1376 und hielt am 17. Januar 1377 seinen feierlichen Einzug in Rom. Fruchtlos dagegen waren ihre Bemühungen, Frieden zu stiften zwischen dem Papste und Florenz. Fruchtlos auch war die Uebersiedelung des Papstes nach Rom geblieben; denn Rom blieb unruhig wie es gewesen und Italien der Tummelplatz der Leidenschaften.

Nach Gregors Tode 27. März 1378 begann im Conclave von Neuem das alte Spiel von Neid und eifersüchtiger Parteiung. Es wollte keine Wahl zu Stande kommen, bis das ungeduldig gewordene Volk den Palast stürmte und sie unter furchtbaren Drohungen erzwang. Allein der auf diese gewaltsame Weise dem Conclave abgedrungene Papst, Urban VI., hatte die Mehr-

zahl der Cardinäle gegen sich, die, nachdem sie ihn vergeblich aufgefordert, seiner Würde freiwillig zu entsagen, und nachdem auch Katharinens Friedensvermittelung gescheitert war, ihn am 21. Sept. 1378 absetzten und in Clemens VII. einen Gegenpapst aufstellten, der — unterliegend im Kampf gegen Urban — 1379 nach Avignon ging und damit das große Schisma herbeiführte, das erst 1414 auf dem Concilium zu Konstanz sein Ende erreichte.

b. Culturgeschichtlicher Rückblick.

Beim Rückblick auf den hier durchmessenen Zeitraum der Geschichte Italiens, auf seine Zerrissenheit, Verluste, Schwäche und endlosen Bürgerkriege kann man sich wohl fragen: wie auf einem so unterwühlten, blutgetränkten Boden die Friedenssaat der schönen Künste gedeihen sollte und konnte? Und doch ist sie gediehen! Aller Widerwärtigkeiten ungeachtet brach für Italien im 13. und 14. Jahrhundert ein blüthenreicher Lenz für sie an. Es müssen demnach Ereignisse und Kräfte zusammengewirkt haben, die Hindernisse zu überwinden, eine Kunstthätigkeit hervorzurufen und zu fördern, die ihre Zeit mit unvergänglichem Glanze schmückt und die den Grund gelegt hat für ein Kunstleben, aus welchem Werke hervorgegangen, die den Ruhm Italiens für alle Zeiten bilden, und es — was von keinem andern Lande gilt — auf dieselbe Stufe mit Griechenland und Rom des Alterthums stellen.

Wohl war der Sitten-Zustand im Allgemeinen wenig erbaulich; aber über die in Weltlust und Sünde versunkene Bevölkerung erhoben sich einzelne seelenreine, gottbegeisterte Menschen, und zündeten durch Lehre und Beispiel in den Gemüthern ihrer Mitmenschen das Feuer der Läuterung an. Sehr locker und vielfach verletzt war die Kirchenzucht, so daß Klagen und An-

klagen gegen die Geiſtlichkeit in erſchreckender Weiſe ſich ſtets wiederholten; aber an der Kirche ſelbſt, an ihren Ordnungen und Gebräuchen, an ihren Lehren und gottesdienſtlichen Handlungen hing das Volk unbeirrt und mit feſtem Vertrauen auf ihre gegen den Teufel wirkſame, aus dem Fegfeuer erlöſende, ſeligmachende Kraft; mit dem Glauben an die Heiligen und ihre Legenden, an ihre Wunderkraft im Leben und im Tode, die ſich ſelbſt auf irdiſche Ueberbleibſel von ihnen fortgepflanzt, an die Macht ihrer Fürſprache im Himmel; vor allem mit dem Mariencultus, durch welchen die Mutter Jeſu als übernatürliches Weſen, als Vorbild fleckenloſer Seelenreinheit, als Sinnbild der Unſterblichkeit verehrt, ja in den Rang einer Gottheit erhoben wurde, war ein reiches mythologiſches Material, die Grundlage jeder idealen Kunſtthätigkeit, gewonnen. Wohl ließen die ewigen Kriege der Parteien und der Adelsgeſchlechter es nicht zu einer ruhigen und ſichern Geſtaltung des Staatslebens kommen; allein — abgeſehen davon, daß immer aus einer großen Bewegung der Zeit neue Beſtrebungen und große Geiſter hervorgehen, — ſo ſtanden ja nach den Kämpfen den Niederlagen Siege gegenüber, und die Sieger waren, die Früchte ihres Siegs zu ſichern, darauf angewieſen, ſich deſſelben würdig zu erweiſen; oder aber es kam das Volk bei den Kämpfen, die es nichts angingen, ihm aber ſeinen Frieden ſtörten, zum Bewußtſein eigner Kraft, und erhob ſich über die Parteien als eine dritte Macht, als das freie Bürgerthum. Aus Macht und Reichthum erwuchs ein ſtolzes Bewußtſein, und das Verlangen, es Andern, womöglich Allen zuvorzuthun, nicht allein ſie zu beherrſchen, ſondern ſie zu überſtrahlen und ſich ſelbſt für ferne Zukunft hinaus Denkmale der errungenen Größe zu errichten. Dafür aber bedurfte man vor allem der Mitwirkung der ſchönen Künſte. Das deutſche Kaiſerthum hatte nach dem Sturz der Hohenſtaufen die

ehemalige Geltung in Italien nicht wiedererlangen können; aber die deutsche Kunst, die unter ihnen sich reich und herrlich zu entfalten begonnen, übte einen so großen Einfluß über Italien aus, daß man nicht nur deutsche Baumeister und Bildhauer berief und beschäftigte, sondern daß ihre Kunst sogar tonangebend wurde für die eigenen Schöpfungen. Gegen ein Uebermaß aber war Italien durch seinen Volksgeist geschützt, wie gegen Deutschland, so gegen Frankreich, das an dessen Stelle getreten, und mehr Druck als Anziehungskraft ausübte. Gerade unter dem Druck erwachte und erstarkte das Nationalgefühl, und Vaterlandsliebe entflammte die Herzen zu Thaten der Begeisterung. Man kam zum Bewußtsein des eigenen Lebens in Wort und Werk; man gewann eine eigene Sprache und selbständige Kunstformen; die Erinnerung an das große Alterthum lebte von Neuem auf und mit ihr das Verlangen, sich der Abstammung würdig zu zeigen, und nachkommenden Geschlechtern ebenfalls ein nachahmungswerthes Beispiel zu hinterlassen.

Sehen wir uns in Italien um, in wieweit die Geschichte unsere Anschauung rechtfertigt, so können wir nicht verkennen, daß die Erscheinungen nicht überall und dauernd dieselben sind, daß Persönlichkeiten und örtliche Verhältnisse störend oder hindernd einwirken konnten, während sie an einer andern Stelle belebend und fördernd sich erwiesen. In Sicilien geschah unter spanischer Herrschaft sehr wenig; auch Neapel unter den Anjous blieb zurück, bis der kunstliebende Robert an die Regierung kam, Künstler aus dem mittlern Italien berief, die Pflege der Wissenschaften sich angelegen sein ließ und zur Bildung einer eigenthümlichen, bedeutenden Bildhauerschule die Veranlassung gab. Am tiefsten stand die Bildung in Rom, wo man vernachlässigte, verdarb und zu Grunde gehen ließ, was man besaß und zu neuen Schöpfungen weder Lust noch Kraft

beſaß, bis auf Papſt Bonifacius VIII., der ſich den Ruhm geſichert, ausgezeichnete Künſtler berufen und ehrenvoll beſchäftigt zu haben.

Im nördlichen Italien zeichnete ſich vornehmlich Mailand durch geiſtige Unfruchtbarkeit aus und ſelbſt die Visconti haben nicht danach getrachtet, der Erweiterung ihrer Machtſphäre ein bleibendes Gedächtniß zu ſtiften. Noch auffallender iſt es bei Genua, das von ſeinen in auswärtigen Kriegen und durch die Kreuzzüge gewonnenen Reichthümern keinen in die Augen fallenden Gebrauch zum Schmuck des Lebens, zur Verherrlichung ihrer Thaten gemacht hat. Welche Pracht der Kirchen- und Palaſtbauten entfaltete dagegen Venedig in faſt gleichen Verhältniſſen, nach der Eroberung Conſtantinopels, Candia's und andrer Inſeln und Städte des Orients! wie ſchmückte es ſich mit Marmorwerken aus alter und aus neuer Zeit, mit leuchtenden Werken muſiviſcher Maler und mit goldnen Altären! wie hoch ehrte es Männer der Dichtkunſt und der Wiſſenſchaft! — Verona, unter des kaiſerlichen Vogtes Ezzelino Tyrannei verödet, wurde unter der Herrſchaft der Scaliger, namentlich des Can Grande, der Mittelpunkt edler geiſtiger Thätigkeit und künſtleriſchen Schaffens, davon noch ihr ſchmuckreiches Grabmal Zeugniß ablegt, bis Glanzſucht und Verbrechen der Nachkommen das Anſehn der Familie brachen. — Padua, wie Verona im Kampf gegen Ezzelino erſtarkt, erlebte unter der milden und von edlen Beſtrebungen erfüllten Regierung der Carrareſen im 14. Jahrhundert, namentlich unter Ubertino und Francesco eine höchſt erfreuliche und bedeutende Kunſtblüthe und einen über ganz Europa verbreiteten Ruhm ſeiner Univerſität.

Vornehmlich aber war es Toscana, das der Zeit ihre größten Geiſter geſchenkt, wo auf allen höhern Gebieten des Lebens die regſte, großartigſte und erfolgreichſte Thätigkeit ſich

entwickelte. Pisa, das schon im 11. und 12. Jahrhundert durch seine großen Bauunternehmungen sich hervorgethan, vollendete Begonnenes und begann neues Großes und Herrliches; auch gab es Italien den Künstler, der als „Wiederhersteller der Kunst" in der Geschichte gefeiert wird, und mit ihm die erste Bildhauerschule, die auf diesen Namen ein volles Recht hat; wie es die bedeutendsten Meister der Malerei an sich zog zur Ausführung umfassender und gewaltiger Werke. Siena, das Haupt der Ghibellinischen Städte, bis es im Jahre 1270 durch Carl von Anjou zu einem Mitglied des Guelfenbundes gemacht wurde, beeiferte sich, seiner politischen Gesinnung, seiner religiösen Denkweise, vor allem seiner bürgerlichen Freiheit und Ordnung herrliche Baudenkmale zu errichten. Zugleich war es die Heimath und der Schauplatz einer eigenthümlichen, durch ihren Schönheitsinn und Gefühlstiefe ausgezeichneten Malerschule, an deren Spitze unvergängliche Namen glänzen.

Auch Lucca, Pistoja, Prato, Arezzo und kleinere Städte, wie San Gemignano u. a. nahmen lebhaft und thätig Theil an dem begeisterten Aufschwung der Zeit; vor allen aber that sich Florenz hervor, das wie keine andre der italienischen Republiken ein freies und starkes Bürgerthum gegründet und bei stets wachsendem Reichthum und ausgedehnterer Macht die bevorzugte Pflanzstätte höherer und nationaler Bildung wurde und die besten Kräfte zu ehrenvoller Thätigkeit an sich zog. Wie Waldsaat auf gutem Fruchtboden schossen die Talente in reichster Fülle und Frische empor und schufen, mit Liebe gehegt, mit Begeisterung gepflegt, unsterbliche Werke. Florenz hatte sich eine Hochschule gegeben, gleich denen von Bologna und Padua, und damit der Wissenschaft breite Straßen nach allen Seiten aufgethan. An der Veredlung und Ausbildung der eben erst ins Leben getretenen Vulgärsprache (der jetzigen italienischen) ar-

beiteten erleſene Meiſter, wie Fra Giordano da Rivalta, Fra Domenico Cavalca, Fra Jacopo Paſſavanti, zu denen auch Boccaccio als ausgezeichneter Proſaiſt gezählt werden muß. Dino Compagni, Giovanni und Matteo Villani ſchrieben die Geſchichte der Zeit nieder; in der Rechtsgelehrſamkeit glänzte Cino von Piſtoja, Baldo von Perugia, Riccardo von Saliceto, Lapo von Caſtiglionocchio u. A.; auch griechiſche Sprache und Literatur wurden in den Kreis der Studien gezogen. Aber wie über den Wirren und Wogen von Kampf und Streit, ſo über den mannichfachen Beſtrebungen für höhere Bildung und hochachtbare Leiſtungen ragen drei glänzende Geſtalten empor, Zeugen und Stützpunkte des neu erwachten und erſtarkten Lebens und Nationalgefühls, als der Quelle der in neue Bahnen zur Vollendung getretenen Kunſtthätigkeit: Dante,*) Petrarca**) und Katharina von Siena!***)

Iſt die Religion überhaupt der Urquell aller Kunſt, ſo ſteht inſonderheit die italieniſche ihm noch ſo nahe, daß ſie von der chriſtlichen Religion als von ihrer Seele durchdrungen iſt, von ihr und von ihrer Repräſentantin, der Kirche, ihren Inhalt empfängt. Wie mußte ein Weſen, wie Katharina von Siena, mit ihrer demüthigen Frömmigkeit, ihrer erhabenen Begeiſterung, ihrer ſchwärmeriſchen von Viſionen begleiteten Andacht, ihrer furchtloſen, prophetengleichen und ergreifenden Sprache, mit ihrer fleckenloſen Jungfräulichkeit, ein in die Wirklichkeit getretenes Ideal, auf Alle, aber ganz beſonders auf die Phantaſie der Künſtler wirken! ſie für ihre Aufgaben be-

*) Geb. 1265 zu Florenz, geſt. 1321 zu Ravenna.

**) Geb. 20. Jul. 1304 in Arezzo, geſt. in Arqua bei Padua 20. Juli 1374.

***) Geb. 25. März 1347 zu Siena, geſt. in Rom 29. April 1380.

geiſtern und auf dem Weg zu immer größerer Vervollkommnung ſtärken!

Verehrung des weiblichen Geſchlechts, ſchwärmeriſche Liebe gehören zu den Grundzügen der romantiſchen Zeit. Welch ein Glanz mußte das lorbeerbekränzte Haupt eines Dichters umgeben, deſſen Poeſie in der Verklärung einer hohen, über die Lebensſchranken hinaus treubewahrten Liebe ihr höchſtes Ziel erkannt hatte! zumal im Bereiche der Kunſt, die mit der Liebe die Verherrlichung der Schönheit gemein hat. Nicht minder aber war es das ſtark ausgeprägte Nationalgefühl Petrarca's, ſein unermüdlicher Eifer für den Ruhm und die Größe Italiens, wodurch er fördernd auf die Kunſtbeſtrebungen einwirkte: während ſeine „Triumphe" die Künſtler in der Auffaſſung ihrer Aufgaben beſtärkten, ſeine Werthſchätzung des Alterthums ihre Blicke auf die claſſiſchen formenſchönen Werke deſſelben lenkten. Wohl konnte auch Petrarca's Einſtimmung in den herrſchenden kirchlichen Volksglauben, in die Werthſchätzung von Reliquien und Legenden nicht wirkungslos an den Künſtlern vorüber gehen, zu deren häufigſten und umfaſſendſten Aufgaben die Apotheoſe der Heiligen und ihre Wunderthaten gehörten. Wie Petrarca in dieſer Hinſicht ſich ausſprach, lernen wir aus einem Briefe von ihm an den Cardinal Philippe de Vitry, in welchem er den Cardinal von Boulogne für ſeine Reiſe nach Rom zu rechtfertigen ſucht, und in welchem er u. a. ſchreibt: „In Rom wird er den Spuren der Apoſtel folgen und die mit koſtbarem Martyrerblute befeuchtete Erde betreten. Dem Leintuch Veronica's eingeprägt, an den Wänden alter Kirchen wiederholt, wird er des Heilands Antlitz ſehen. Er wird den Ort beſuchen, wo dem fliehenden Petrus der Auferſtandene begegnete und die Spur ſeiner Füße im harten Stein zurückließ. Er wird in Sancta Sanctorum eintreten, wo der Himmliſchen Gnaden-

fülle ist. Er wird auf dem vaticanischen Hügel umherwandern und im Friedhof des Calistus, gefüllt mit heiligen Gebeinen. Er wird die Wiege Jesu und das Zeugniß der Beschneidung sehen und das Gefäß, welches die reine Farbe der Milch der Jungfrau bewahrt. Agnesens Ring wird er sehen und die Scene der durch ein Wunder niedergeschlagenen unreinen Begierden. Sein Blick wird auf des Täufers abgeschlagenem Haupte ruhen, auf Laurentius Rost, auf Stephanus Reliquien, die, aus der Ferne gebracht, glücklich sind, mit jenen an derselben Stelle aufbewahrt zu werden. Er wird die Quelle sehen, die hervorsprudelte, wo Paulus sein Blut verspritzte, den Oelquell, der bei Christi Geburt dem Boden entsprang. Er wird die prachtvolle Kirche schauen, die dort entstand, wo im August Schnee fiel, und die stolzen Mauern des Tempels, der zusammenstürzte, als die Jungfrau gebar. Siehe hier, so wird er sprechen, der Stein, an welchen Simon Magus im Sturz seine Stirne zerschmetterte; hier die Höhle, in welche Sylvester sich zurückzog; hier der Ort, wo Constantin das Gesicht erschien; hier, wo eine himmlische Stimme ihm Rettung von unheilbarer Krankheit verkündete und andere tausend und tausend ehrwürdige Denkmale.“*)

Den mächtigsten und nachhaltigsten Einfluß von den drei genannten Persönlichkeiten übte Dante wie auf Alle, so besonders auf die Künstler aus. Wie weitreichend übrigens seine Wirksamkeit als Staatsmann und Gelehrter war, für uns tritt seine Bedeutung als Dichter der Divina commedia in den Vordergrund. Wie er die Welt und Religions-Geschichte in den Rahmen eines großen Gedichts gefaßt und einzelne Charaktere zu Trägern bestimmter Ideen gemacht, so haben — diesem Beispiel folgend

*) Alfred v. Reumont, Geschichte der Stadt Rom, I. p. 890.

— die Künstler sich zu umfassenden Conceptionen leiten lassen, in denen sie religions- und kirchengeschichtliche Themata, mit Hülfe allegorischer Gestalten, in symbolischer Auffassung bestimmter Persönlichkeiten, in großen Bilderfolgen ausführten; Dante's Schilderungen der Hölle, des Fegefeuers und Paradieses beschäftigten und beeinflußten vielfach ihre Phantasie, und führten ganz besonders zu einer neuen Auffassung und Darstellung des Jüngsten Gerichts, wobei die Kunst es sich angelegen sein ließ, den erhabenen Ton des Dichters der Göttlichen Comödie zu treffen. Selbst die Aufführung bekannter Personen im Gedicht wirkte auf die Künstler, die nun auch ihrerseits nicht unterließen, ihre Gemälde von Himmel oder Hölle, von Gedanken wie von Ereignissen mit denkwürdigen Bildnissen auszustatten. Ebensowenig wurde von den Künstlern übersehen, daß das Alterthum ein lebendiger Factor des Gedichts war und daß Dante den in der Mythologie und Geschichte desselben niedergelegten Schatz wieder ans Licht gezogen. Am meisten aber mußte der Gebrauch, den Dante — im Gegensatz gegen seine Vorgänger, die in einer fremden oder einer todten Sprache schrieben — von der sich bildenden italienischen Sprache machte, die bis dahin dem Byzantinismus ergebene Kunst zur Gewinnung einer eigenen, nationalen Ausdruckweise reizen und führen.

c. Kunstgeschichte.

Italien, kaum zum Bewußtsein seiner Kraft und nationalen Selbständigkeit erwacht und erstarkt, suchte und fand alsbald, dem eingebornen Schönheitsinn folgend, das Mittel, dem Verlangen nach einem würdigen Ausdruck des wiedererlangten Glücks zu entsprechen, in der Kunst; und wie im Kampf um das politische Uebergewicht, so wetteiferten auch die verschiedenen Gemeinwesen, oder Herren, vor andern durch große und glänzende

Kunstunternehmungen sich auszuzeichnen. Diesem Wetteifer kamen die Talente zu Hülfe, die Italien in großer Zahl und mit reicher Begabung aus seinem Schooß gebar; so daß uns das 13. und 14. Jahrhundert wie ein seltener Frühling erscheint, in welchem das Land von einem Blüthenmeer bedeckt wird.

Noch schien es nur eine Kunst zu geben, und fast wie Laune, wenn der Bildhauer nicht auch malte, der Baumeister nicht auch mit dem Maler den Marmor bearbeitete. Gebot aber auch gewöhnlich ein Meister über alle drei Schwesterkünste — den Vorrang hatte doch — die den andern die Stätte bereitete — die Baukunst. Denn eine selbständige Thätigkeit hatten jene noch nicht. Die Baukunst aber, die weithin sichtbare Zeichenschrift der Geschichte, entsprach dem stolzen Bürger-Bewußtsein; an sie zunächst wandte sich das Kunstbedürfniß, und sie wies, indem sie die Bildnerei und Malerei in ihren Dienst nahm, diesen die Wege eines harmonischen Zusammenwirkens an.

Nun aber beschränkte man sich nicht mehr auf kirchliche Gebäude; das öffentliche Leben, die politischen Bestrebungen und Kämpfe hatten zu mancherlei anderen Bauunternehmungen geführt, die nicht minder Kunstkräfte in Anspruch nahmen. Zugleich aber auch hatte sich die Richtung verändert, in welcher diese Kräfte thätig waren. Wir wenden uns nun zuerst zu den Werken der

Baukunst.

Nichts ist so sehr geeignet, die Macht des herrschenden Zeitgeistes oder Zeitgeschmacks darzuthun, als das Auftreten der Gothik in Italien. Im entschiedenen Widerspruch mit der Anlage italienischer Kirchen, den Motiven ihres Aufbaues, der Art ihrer Ausführung, dem ererbten und festeingewurzelten Formgefühl steht die Gothik, die ihrer Herkunft gemäß an die Stelle

der großen gegen Lichtglanz und Hitze schützenden Mauermassen ein von bloßen Pfeilern zusammengehaltenes Glashaus setzt; die mit allen constructiven Gliedern nach der Höhe strebt, während die italienische Baukunst, gleich der antiken, sich lieber am Boden und in gleicher horizontaler Richtung mit ihm hält; und die eine Mannichfaltigkeit von neuen Profilierungen und Verzierungen mit sich führt, denen gegenüber das italienische Kunstgefühl die vom Alterthum überlieferten Formen als unübertrefflich festhalten möchte.

Da nun aber doch Italien dem allgemeinen Zeitdrang nicht zu widerstehen vermochte, ebensowenig aber auch seine Eigenthümlichkeit mit Resignation aufopfern wollte, so mußte eine Architektur entstehen, die bei der Verbindung der ganz widerstreitenden Elemente weder rein gothisch, noch rein italienisch sein konnte, und darum künstlerisch werthlos geblieben wäre, wenn nicht der dem italienischen Volk vorzugweis eigene Schönheitsinn die Mittel der Ausgleichung gefunden hätte. Denn wenn wir auch die Widersprüche zwischen Anlage und Aufbau, zwischen dem Innern und dem Aeußern, zwischen Haupt- und Seitenfaçaden, den Mangel an constructiver Bedeutung einzelner Glieder, vor allem das unberechtigte Uebergewicht der romanischen Horizontale über die gothische Perpendiculare ohne Mühe wahrnehmen: so können wir uns doch des im Ganzen erfreuenden, im Einzelnen sogar entzückenden Eindrucks nicht erwehren und werden begreifen, daß die Gothik, obwohl sie von Deutschland, wo ihre vollendetsten Denkmale stehen, nach Italien eingeführt worden, doch, hier angekommen, sich willig in des Landes Sitten, Geschmack und Bedürfnisse gefügt hat. Hierbei ist nicht außer Acht zu lassen, daß die monumentale Baukunst, wie erwähnt, nicht mehr, wie früher, sich vorzugweis oder gar ausschließlich auf kirchliche Gebäude beschränkte, sondern daß ihr von der weltlichen

Macht gleichzeitig Aufgaben geſtellt wurden, die großartige Werke in's Leben gerufen haben.

Für die Anlage des Kirchengebäudes wird die Baſilikenform mit geringen Veränderungen beibehalten, das ein-, drei- oder fünfſchiffige Langhaus mit (ausladendem) Querſchiff und häufig rechtwinkligem Chorſchluß; die Krypta fällt meiſtentheils weg. Weite Räume mit überhöhtem Mittelſchiff, von großen, durch kleine Fenſter nur ſparſam unterbrochenen Mauermaſſen umſchloſſen, in die ſich Reihen von Capellen einbauen, entſprechen dem Bedürfniß. Starke, gegliederte Pfeiler tragen die Gewölbe und ſehr oft eine Kuppel über der Kreuzung. Der Glockenthurm bildet kein nothwendiges Glied des Kirchengebäudes, und ſteht deßhalb in der Regel geſondert daneben. Selbſt die Façade hat das Gepräge eines ſelbſtändigen Kunſtwerks; Vorhallen ſind ganz ungewöhnlich.

In Betreff der Formen iſt der Spitzbogen wohl vorherrſchend, aber der Rundbogen nicht ausgeſchloſſen; ja es wird von beiden nicht nur abwechſelnd, ſondern ſogar in unmittelbarer Gemeinſchaft Gebrauch gemacht. Häufig vertritt ein halber Dreipaß mit ſpitzem Winkel den Spitzbogen. Als Einfaſſung von Portalen und Fenſtern dienen dünne, gerade und gewundene, zierliche Säulchen und reichgeſchmückte Pfeilerſtücke, die ſich — ſenkrecht und auch im Bogen — über den Capitälen und Geſimſen fortſetzen, und im erſtern Falle geradlinigen Giebeln zum Stützpunkt dienen derart, daß ein fünf- bis ſiebenwinkeliges Giebelfeld über dem Bogen entſteht. Das Maßwerk der Fenſter beſteht aus einem von einer dünnen Säule getragenen Drei- oder Vierpaß. Große Roſetten oder Radfenſter (ruote di S. Caterina) ſind an der Hauptfaçade, wie an den Querſchifffaçaden angebracht, ſehr häufig ohne Maßwerk. Eine der italieniſchen

Gothik eigene Verzierungsform iſt ein mit den vier Ecken eines Quadrats verbundener Vierpaß.

Die Strebepfeiler ſind entweder ſehr flach, oder ſehr maſſiv; durchgängig ohne charakteriſtiſche Durchbildung und für den Schmuck des Gebäudes unwirkſam. Dagegen ſind die Bogenfrieſe und das Hauptgeſims (Ballatojo) mit großer Vorliebe behandelt. Ueberhaupt bricht beim Ornament der nationale Geiſt mit Gewalt durch. Da wird oft über dem ſpitzbogigen Bogenfries als Wiederholung des reizenden Schmucks ein Rundbogenfries geſetzt, beide ſind durch einen mit Blumen, Roſetten, mäandriſchen Gewinden oder geometriſchen Formen beſetzten Fries verbunden. Hier, wie überall wo es zu verzieren gilt, an Capitälen, Geſimſen, Giebelfüllungen und Giebelſchenkeln und allen Profilierungen tritt die italieniſche Kunſt mit ihren treubewahrten Erinnerungen an das Alterthum ſelbſtändig ein und gibt ihren gothiſchen Gebäuden unvergleichliche Reize.

Die Hauptkraft aber der Verzierungsluſt wird auf die Weſtfaçade aufgeſpart, was freilich zur Folge hatte, daß — da Luſt und Vermögen nicht immer im Gleichgewicht waren — manche dieſer Façaden bis auf den heutigen Tag noch unbekleidet dem Schmuck entgegen ſehen. Hier gilt es zunächſt, der innern Eintheilung, (meiſt) in drei Schiffe, außen durch drei Portale Ausdruck zu geben, die, von vier Pilaſtern eingefaßt, die eigentliche Prachtſtelle der Façade bilden. In der Regel trifft für jedes Schiff ein Rundfenſter; die übrigen Flächen ſind zum Theil mit horizontalen Galerien bedeckt, zum Theil in andrer Weiſe der Verzierungsluſt überlaſſen. Die ſchwierigſte Aufgabe bot der obere Abſchluß. Die Portale mit ihren ſpitzen Giebeln, wie die aufſtrebenden Pilaſter drängten zu einem ebenfalls ſpitzen harmoniſchen Schluß. Dem aber widerſetzten ſich die Linien der flachen Bedachung vom Mittelſchiff wie von den Abſeiten. Wo

man nicht vorzog, alle drei Schiffe unter einem flachen Giebel zu vereinigen, kam man zu dem Dreigiebelſyſtem, das ſich für die italieniſche Gothik als das allein harmoniſche erwies, wenn auch der von der romaniſchen Kunſt überlieferte Uebelſtand einer mit dem Baukörper nicht verbundenen, in die Luft hinausragenden Mauermaſſe beibehalten werden mußte. Der Sculptur und ſelbſt der Moſaikmalerei war ein weiter Spielraum geboten; Pilaſter, Wandflächen, Blendarcaden, Giebelfelder ꝛc. waren bereit, Gemälde, Statuen und Reliefs aufzunehmen.

Hielt man ſich bei dieſer Art Ausſchmückung leicht noch im Bereich architektoniſcher Geſetzmäßigkeit, ſo gerieth man mit einer andern Luſt der Ornamentik in offenbaren Widerſpruch mit den Principien wenigſtens der Gothik. Indem man nehmlich den vom Romanismus ererbten Gebrauch der Bekleidung der Außenſeiten mit horizontalen Marmorſtreifen von verſchiedenen Farben nicht nur für die Mauerflächen beibehielt, ſondern ſelbſt auf Säulen und Pfeiler im Innern anwandte, hob man den Ausdruck der aufſtrebenden Richtung dieſer Theile vollkommen auf. Man beſchränkte ſich dann auch nicht auf horizontale Lagen, ſondern überdeckte die Flächen mit einer Art Täfelwerk von allerhand geometriſchen Figuren von buntem Marmor.

Ueberraſchend iſt bei dem Marmorreichthum Italiens die häufige Anwendung von gebrannten Steinen zur Ausführung großer monumentaler Gebäude, vornehmlich im nördlichen Italien. Und gerade bei ſolchen Bauwerken entfaltet die italieniſche Architektur einen unbegrenzten Reichthum der reizendſten Ornamentik.

Es iſt nicht zu leugnen, daß die Bauwiſſenſchaft mit ihrer ſtrengen Kritik der italieniſchen Gothik in ihrem vollen Rechte iſt; und doch kann ſie ihre Anziehungskraft nicht vernichten! Die Fülle, Mannichfaltigkeit und Schönheit der für die Ausführung

verwendeten Kunſtmittel decken den Mangel an architektoniſcher Conſequenz und entſchädigen uns durch ein harmoniſches Zuſammenwirken aller Künſte freigebig für die Nichtbeachtung architektoniſcher Regeln. Und ſo wollen wir uns weder durch die gerechte Bewunderung der deutſchen Gothik, noch durch die nicht minder gerechte Bemängelung der italieniſchen die Freude an den Domen von Siena, Orvieto und Florenz ſchmälern oder gar nehmen laſſen!

Was nun die Baugeſchichte der Zeit betrifft, ſo hat uns Vaſari eine beträchtliche Anzahl Namen von Architekten überliefert, ohne daß wir — in den meiſten Fällen — auf ſeine Angaben uns verlaſſen können. Eine Ueberſicht derſelben dürfte, auch wenn ſie keine ſichern Anhaltpunkte bietet, dennoch von Intereſſe ſein. Nach Vaſari hat Nicola Piſano in Piſa u. a. den Thurm von S. Nicola, in Piſtoja die Kirche S. Jacopo; in Padua S. Antonio, in Venedig S. Maria ai Frari, in Volterra den Dom, in Siena S. Giovanni und den Dom, in Arezzo S. Domenico, ferner die Grabkirche zu Tagliacozzo gebaut und ſich ſelbſt am Dom von Orvieto betheiligt. Nicht eine einzige dieſer Angaben iſt beſtätigt, mehre derſelben haben die Unmöglichkeit gegen ſich. Beglaubigt aber als ſeine Werke ſind die Kanzeln im Baptiſterium zu Piſa und im Dom zu Siena, ſowie der Brunnen in Perugia, wenigſtens theilweis. — Giovanni Piſano iſt der Erbauer des Campo ſanto und (angeblich, aber fraglich) der Madonna della Spina zu Piſa; auch an der Façade des Doms von Siena läßt Vaſari ihn ſich betheiligen, während nur ſeine Theilnahme am neuen, aufgegebenen Bau nachgewieſen iſt; der öffentliche Brunnen (zum Theil) und das Grabmal Urbans IV. in Perugia ſind von ihm, ſowie der Hauptaltar im Dom zu Arezzo und die Kanzeln in S. Andrea zu Piſtoja, und

im Dom zu Piſa. Auch ſoll er Caſtel nuovo in Neapel, S. Domenico in Prato und S. Domenico in Piſtoja, ferner das Mittelſchiff von S. Domenico in Perugia und die Capella della cintola im Dom zu Prato erbaut haben.

Agoſtino und Angelo von Siena arbeiteten angeblich mit Giovanni Piſano am Hauptaltar im Dom von Arezzo, an der Façade von S. Giovanni in Siena, vornehmlich aber das Grabmal des Biſchofs Guido in Arezzo. — Margaritone wird als Baumeiſter von S. Ciriaco in Ancona und als Verfertiger des Grabmals Gregors X. in Arezzo genannt. — In gänzlicher Verwirrung iſt Vaſari bei dem Namen Buono, unter welchem er mehre Künſtler in einen einzigen zuſammenfaßt. Er läßt ihn das Caſtel del nuovo und das Caſtel Capoano in Neapel bauen, davon das erſte 1154 begonnen, das andere 1231 vollendet worden! er ſchreibt ihm den Glockenthurm von S. Marco in Venedig zu, indem er ihn mit einem Maeſtro Bartol. Buono verwechſelt, der 1510 daran beſchäftigt war; ferner die Kirche von S. Andrea in Piſtoja, die bereits 1166 ihre Façade wahrſcheinlich von Gruamons erhalten hatte, während ein Architekt Buono aus Florenz, der Erbauer von S. Maria maggiore daſelbſt, erſt 1260—70 in Piſtoja beſchäftigt war. Auch der Palaſt der Signori zu Arezzo von 1232 kann wenigſtens von dem Buono, den Vaſari bereits um 1150 in Ravenna viele Werke ausführen läßt, nicht ſein. — Dem Marchione aus Arezzo ſchreibt er den Thurm der Conti in Rom zu, ſowie den Thurm und die Domfaçade von Arezzo, die größtentheils erwieſen vom J. 1300 ſind, während Marchione's Relief daran die Jahrzahl 1216 hat.

Jacob der Deutſche iſt der Erbauer von S. Francesco zu Aſſiſi, deßgleichen vom Vescovado zu Arezzo. Ihm werden auch der Palaſt Pietramala, die Brücke alla Carraja, das Bar-

gello, und mehre Kirchen in Florenz zugeſchrieben; ferner das Modell zum Grabmal Friedrichs II. in Monreale.

Arnolfo di Cambio (nicht di Lapo, wie Vaſari ihn nennt, und als den Sohn von Jacob d. D. rühmt) baute in Florenz die Loggia der Prioren, S. Croce, S. Maria del Fiore, den Palaſt der Signori; in Rom das Tabernakel von S. Paolo.

Giotto folgt dem Arnolfo als Baumeiſter des Doms und errichtet den Glockenthurm deſſelben.

Agnolo Gaddi vergrößert das Bargello. — Camaino di Crescentino iſt der Verfertiger des Grabmals Heinrichs VII. im Campo ſanto zu Piſa. — Andrea Piſano ſoll das Schloß La Scarperia gebaut haben; ferner das Arſenal in Venedig; das Baptiſterium in Piſtoja (dieß iſt aber von Cellino di Neſe 1339); die Porta a S. Friano in Florenz.

Tommaſo Piſano, ſein Sohn, entwarf den Plan zum Palaſt des einzigen Dogen von Piſa, Giov. del Angelo, und beendigte das Campo ſanto.

Taddeo Gaddi baute angeblich Orſanmichele in Florenz; ferner Ponte vecchio, Ponte a S. Trinitá, und führte den Glockenthurm weiter aus.

Andrea di Cione iſt der Erbauer der Loggia dei Lanzi und des Tabernakels in Orſanmichele; auch Dombaumeiſter nach Taddeo Gaddi.

Antonio Vincenzi iſt der erſte Architekt des Doms von Bologna; Antonio Filarete des Ospedale grande in Mailand; Filippo Calendario (angeblich, aber unbegründet) des Dogenpalaſtes in Venedig.

Nach dieſem Ueberblick über die Meiſter, deren Namen uns aufbewahrt ſind, wollen wir ihre und ihrer ungenannten Kunſtgenoſſen architektoniſche Werke betrachten und dafür den früher

betretenen Weg von Norden nach Süden wieder einschlagen. Wir beginnen demnach mit dem

Venetianischen Gebiet.

Obschon so nahe der deutschen Grenze ist doch die Gothik von Venedig eine von der deutschen grundverschiedene, der nationale Charakter unverkennbar.

Wer hat Venedig gesehen, und ist nur einigemal die Piazzetta auf und abgegangen bei lichtem Sonnenschein, oder im klaren Mondesglanz, und wäre nicht durch den Anblick des Dogenpalastes, mit seinen Arcadenreihen, und seinen mächtigen, mit der Mauerkrone geschmückten Stockwerken in eine höhere, Phantasie und Gemüth bewegende Stimmung gekommen? Wer hätte nicht in der Morgenfrische, in der Abendkühle, beim Schimmer der Mondnacht von einer Gondelfahrt durch den großen Canal, vorüber den Palästen Foscari, Pisani, Cà Doro und andern derart beredten Zeugen eines reichen, heitern, für alles Schöne begeisterten Lebens und Schaffens, einen unauslöschlich erfreuenden Eindruck für sein ganzes Leben erhalten? wer nicht die Ueberzeugung von der Wirklichkeit eines über das kahle Bedürfniß und seine ängstliche Befriedigung hinauf in eine poetische Höhe getragenen Daseins, eines nicht einzig auf Vermehrung des Besitzes gerichteten Bestrebens? Wie zu einem täglich sich erneuenden Bürgerfeste geschmückt erscheint die Königin der Meere, die an malerischen Reizen überreiche Venezia, und die Wohnungen ihrer Großen nur erbaut zu ihrem Ruhme und zur Freude des Volks, wie zur Bewunderung der Welt.

Verlassen wir nun die Gondel und treten in die hohen, weiträumigen Kirchen aus dem 13., 14., 15. Jahrhundert: — welch ein gewaltiger Geist tritt uns entgegen! mit welcher weit über das Vobiscum Dominus hinausreichenden, hocherhebenden

Sprache redet er uns an! Wen umfängt es nicht in diesen, dem Gottesdienst geweihten Räumen wie Geistergruß und Thatenkunde aus großer Vergangenheit, wie eine Erinnerung an die gefürchtete Seemacht der Republik, an die kühnen Seefahrten ihrer Bürger, an die Ausbreitung des Welthandels, an die Eroberungen im Morgen- wie im Abendland? Sind diese erhabenen Tempel mit ihrer innigen Verschmelzung von Religion und Geschichte, mit ihren Altären der Heiligen und Grabdenkmalen großer Dogen nicht ein Heiligthum der Vaterlandsliebe, wie der Gottesfurcht; mit ihren unvergleichlichen Kunstschätzen, den Werken der Bildnerei und Malerei unsterblicher Meister nicht ein stolzes Denkmal nationaler Geistesgröße? Stätten des öffentlichen Lebens für den wenn auch lautlosen Cultus des Patriotismus und der Kunstliebe, wie für den klang- und gesangvollen der Religion? und von zehnfachem Werth für eine Stadt, deren Bewohner fast nur auf einen einzigen Platz für gemeinsame Freude des Daseins angewiesen sind.

Aus diesen Andeutungen wird sich ergeben, daß das Bewußtsein von Reichthum und politischer Macht sich sowohl in weltlicher, wie in kirchlicher Baukunst ausgesprochen habe; während indeß bei den Palastbauten schon im Aeußern, an den Façaden, eine Prachtarchitektur unsre Blicke fesselt, ist bei den Kirchen — obschon auch bei ihnen der äußere Schmuck nicht ganz fehlt, doch die Hauptwirkung im Innern zusammen gedrängt.

Das vorherrschende Baumaterial sind Backsteine; Marmor wird in der Regel nur zu Säulen, Portalen, Fenstereinfassungen und dgl. verwendet. In Backstein aber werden die reichsten Gliederungen, die mannichfaltigsten und schönsten Verzierungen ausgeführt. Eigenthümlich venetianisch ist ein aus Würfelecken zusammengesetztes Ornament.*) Ebenso eigenthümlich sind die

*) Vgl. Venetian Stones von Unwins. Die Backstein-Architektur

Steine der Mauerkronen in Form kleiner Giebel; ſowie die Giebel über den Spitzbogen, die — namentlich in der Spätzeit der Gothik — aus convexen, concaven, und geradlinigen Theilen zuſammengeſetzt ſind.

Unter den gothiſchen Kirchen Venedigs nimmt vor allen die große Dominicanerkirche S. Giovanni e Paolo unſere Aufmerkſamkeit in Anſpruch; noch in ſchmerzlicher Erinnerung durch den Brand von 1867, der uns zweier großen Meiſterwerke Giov. Bellini's und Tizians beraubt hat. Sie iſt im lateiniſchen Kreuz gebaut, mit 3 Schiffen, im Spitzbogen gewölbt, 1246 gegründet, aber erſt 1395 vollendet; ein majeſtätiſcher Bau, den viele große Dogen ſich zur ewigen Ruheſtätte erwählt, wie er auch für die Begräbnißfeierlichkeiten der Dogen überhaupt beſtimmt war. Ihre Pfeiler ſind durch Rundſtäbe und Hohlkehlen belebt; über der Kreuzung wölbt ſich eine Kuppel, der Chorabſchluß wird von 5 Capellen nebeneinander gebildet. Die Façade ſollte mit Marmortafeln bekleidet werden, iſt aber mit Ausnahme der reichen und ſchönen, mit zum Theil noch aus ſehr alter Zeit herrührenden Sculpturen ausgeſtatteten Portale unvollendet geblieben. Das Innere iſt 291 F. l., 196 F. br. und 109 F. hoch.*) — Die zweite der großen venetianiſchen Kirchen im gothiſchen Styl iſt die Franciscanerkirche S. Maria gloriosa ai Frari vom J. 1250, vollendet im 14. Jahrhundert von Fra Pacifico, dreiſchiffig mit ſchmalen Seitenſchiffen, breitem Mittelſchiff mit quadratiſchen Gewölbfeldern, ausladendem, breitem Querſchiff, hohem, in der Breite des Mittelſchiffs ſehr verlängertem, polygon abgeſchloſſnem Chor und einem ſternartigen

---

Italiens von L. Runge. — Ueberhaupt: P. Selvatico, sulla architettura in Venezia und Le fabriche più cospicue di Venezia.

*) L. Runge, Die Backſtein-Architektur in Italien. II. Bl. 13. (1.) 21. (2.)

Capellenkranz in dem südöstlichen Winkel zwischen Querschiff und Chor. Als ersten Erbauer nennt uns Vasari Nicola Pisano. Beglaubigt ist diese Angabe von keiner Seite und die entschiedene Richtung dieses Künstlers auf die Nachahmung der Antike berechtigt uns wohl, Vasari's Nachricht zu bezweifeln. Die spitzbogigen Gewölbe werden von starken Rundsäulen mit Knospencapitälen getragen; die Dienste an den Seitenwänden sind mit Rundstäben abgefast. Die hohen und weiten Innenräume sind mit Denkmalen und Altären, mit Seulpturen und Malereien aus alter und neuer Zeit erfüllt und sind damit, gleich der vorgenannten Kirche, ein prachtreiches kirchliches National-Museum. Das Aeußere ist sehr schlicht; doch ist die Façade nicht ohne werthvolle Seulpturen. Auch hat sie mehre Baldachine von Marmor über den Giebeln, marmorne Portallaibungen und einen Façadengiebel-Abschluß von etwas ausgeschweifter Profilierung. Schmuck- und fensterlos sind die Mauern des Chors und des Querschiffs; am Chorabschluß sind — aber stets von einer leeren Mauerfläche geschieden — zweistockige sehr schmale Fenster mit gothischem Maßwerke angebracht, von denen eines die Mitte bildet, anstatt eines sonst an dieser Stelle üblichen Pfeilers. Auch der erwähnte Capellenkranz hat derartige schmale Fenster mit gothischem Maßwerk. Daneben erhebt sich an jeder Seite des Chors ein kolossaler, quadratischer Pfeiler ohne Maßwerk, nur willkürlich mit einigen kleinen Thürmchen neben einander besetzt, bekrönt von einem Kranzgesims und einer ausladenden Wiederholung desselben, beide ausgezeichnet durch schöne Backsteinornamente. Ueber beiden Pfeilern erhebt sich zwischen dem Chor und dem Chorabschluß ein flacher, glatter, das Dach überragender Giebel.*)

*) Abbildung in L. Runge's Backstein-Architektur in Italien, Bl. 19. 20. (1.2.) 44. (5. 6.)

Andere hieher gehörige Kirchen ſind S. Maria del Carmine von 1290 (die Façade freilich modern!); S. Maria dell' Orto von 1399 mit einer Façade, in deren Niſchen die 12 Apoſtel von Maeſtro Bartolommeo ſtehen; S. Zaccaria von 1456 mit einem eigenthümlichen Chor, mit 2 offenen Arcadenreihen über einander, unten Rundbogen mit korinthiſchen Säulen, oben Spitzbogen mit durchbrochenem Maßwerk, eine Halbkuppel darüber; S. Stefano von 1294—1325 mit einer zierlichen Backſteinfaçade;*) S. Gregorio von 1342.**)

Unter den weltlichen Bauten gothiſchen Styls ragt vor allen der Dogenpalaſt an der Piazzetta und dem Molo hervor, ein koloſſaler Prachtbau, den man bisher für ein Werk des 14. Jahrhunderts gehalten, 1342—1354, aufgeführt von Filippo Calendario unter der Regierung des Dogen Marino Falieri. Schon die Forſchungen des Abbate Giuſ. Cadorin (Pareri di XV architetti e notizie storiche intorno al Palazzo Ducale di Venezia, 1838) machten dieſe Annahme zweifelhaft. P. Selvatico (Sulla architettura e sulla scultura in Venezia, 1847) wies die beiden großen Façaden des Palaſtes dem 15. Jahrh. zu. Nach der jüngſt veröffentlichten Urkundenſammlung von Giamb. Lorenzi (Monumenti per servire alla storia del Palazzo ducale di Venezia, V. I. da 1253—1600. Venezia 1869) iſt jeder Zweifel gehoben. Daraus ergiebt ſich, daß in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. der „alte Palaſt" ſo baufällig geworden, daß der Einſturz drohte. Unterm 27. Sept. 1422 wurde ein Decret erlaſſen, den alten Palaſt niederzureißen, um Platz für den neuen zu gewinnen, der dann am 27. März 1424 begonnen wurde.***) Das Erdgeſchoß iſt von einer offnen Spitzbogen-Halle

*) Runge a. a. O. I. Bl. 20. (3. 4.) 21. (3.) 26. (7.)

**) Runge a. a. O. II. Bl. 21. (1.), mir unbekannt.

***) Das letzte Datum iſt einer Chronik entnommen; das erſte einer

umgeben, mit kurzen, dicken, Säulen, an deren Capitälen bibliſche Geſchichten in Figuren angedeutet ſind. Um das obere Stockwerk iſt eine ebenfalls offene Galerie gelegt, deren mit Naſen verzierte Spitzbogen zwiſchen und über ſich Roſetten mit dem Vierpaß haben, mit einem reizend geſchmückten Geſims abſchließen, und einen heitern, maleriſchen Anblick gewähren. Dagegen erhebt ſich über dieſer leichten und luſtigen Galerie das obere Stockwerk mit überwiegender Mauermaſſe, deren Schwere der Architekt durch eine Bekleidung mit bunten nach Art von Teppichmuſtern geordneten Backſteinen, ſowie durch Einfügung einiger breiten Spitzbogenfenſter, außerdem gegen die Piazzetta wie gegen den Molo hin durch einen Balcon mit hohem Baldachin zu brechen mit Glück verſucht hat. Eckthürmchen am obern Abſchluß und eine Mauerkrone von einer Art Stirnziegel, mit gleich hohen Pfeilerſpitzen zwiſchen ſich, krönen den ebenſo majeſtätiſchen, als reizenden Prachtbau, der uns ſchon durch ſeine Proportionen wohlthuend anſpricht, wie er durch die Eigenthümlichkeit ſeiner Anlage u. Durchbildung einen ganz beſonders maleriſchen Eindruck macht.*)

Das Motiv mit den Roſetten zwiſchen und über den verzierten, von Säulen getragenen Spitzbogen kehrt an mehren venetianiſchen Paläſten der Zeit wieder, ſei es nur an Fenſtern und Fenſtergruppen oder an offnen Loggien, die oft über die Hälfte der Façade ſich ausbreiten und den Bewohnern den

---

Urkunde: Cum Palacium nostrum deputatum ad ius reddendum ... in dies minetur ruinam et tam ob necessitatem predictam quam pro providendo opportune quod dictum Palacium fabricetur et fiat in forma decora et convenienti, quod correspondeat solennissimo principio nostri Palacii novi.

*) Ein Stück des Palaſtes mit dem ſpätgothiſchen Portal ſiehe bei Chapuy, le moyen âge mon. I. 46. Außerdem iſt der Palaſt in tauſendfachen Abbildungen bekannt.

Aufenthalt in freier Luft und den Ausblick in's Weite, auf das bunte Treiben im Canal gewähren. Ein anmuthiges Beispiel dieses Palaststyls ist der kleine Pal. Manolesso-Ferro, das Haus der Desdemona; bedeutender schon der Pal. Cavalli, dann die Paläste Giustiniani, zu einer imposanten Gruppe vereinigt; der Pal. Pisani und der schönste von allen, Pal. Foscari*) an der ersten Wendung des Canals, mit schmucklosem Unterbau, darin das breite Portal mit geschweiftem Spitzbogen und einem schmalen Fenster zu jeder Seite; drei Stockwerken, von denen jedes der beiden untern eine Loggia mit 8 Arcaden und je 2 sehr schmalen Fenstern rechts und links, das oberste Stockwerk aber eine Fenstergruppe von 4 Arcaden, sodann noch je 3 Fenster an jeder Seite in ungleichen Entfernungen hat. Nicht minder interessant ist der Pal. Ca Doro aus dem 14. Jahrh., dessen Reichthum an architektonischem Schmuck, mit feinem Schönheitsinn gepaart, einen besonders erfreuenden Anblick bietet.

Die Lombardei nebst dem übrigen Oberitalien

bietet uns ein weites Feld für unsere architektonischen Betrachtungen im Bereich der Gothik. Ein herrschendes Princip gibt es auch hier nicht; man bediente sich einzelner gothischer Formen mit Freiheit und mit Geschmack, ohne sich über die Abweichung vom Styl große Sorgen zu machen. Wir betreten auf dem Wege von Osten nach Westen zuerst Padua. Diese Stadt verdankt ihr größtes und bedeutendstes kirchliches Baudenkmal der gläubigen Begeisterung, dem religiösen Patriotismus und dem patriotischen Stolz ihrer Bewohner, die einem allgemein verehrten Mitbürger, dem 1231 gestorbenen Minoritenbruder Antonius, alsbald, nachdem ihn die Kirche in die Reihen

*) Abbildung bei Chapuy, le moyen âge monumental II. 153.

der Heiligen aufgenommen, als ewige Ruheſtatt ſeiner irdiſchen, auch im Tod noch wunderthätigen Ueberreſte, einen Tempel zu erbauen ſich beeilten, würdig der Größe des Gefeierten, wie ſeiner durch ihn verherrlichten Vaterſtadt.

Die nach ihm benannte, gewöhnlich nur als „il Santo“ bezeichnete Kirche (S. Antonio) iſt eine der größten Italiens: 280 F. l., 66 F. br. und an der höchſten Stelle 116 F. h., aber der Geſammteindruck iſt ſchon von außen durch die willkürliche Verbindung romaniſcher, byzantiniſcher und gothiſcher Elemente disharmoniſch, und im Innern durch ſeine maſſigen Pfeiler und Zwiſchenpfeiler ohne durchgebildetes Detail und durch die vielen hohen, lichtloſen Kuppeln ſchwerfällig und düſter.

Unmittelbar nach der Heiligſprechung Antonio's 1237 begannen die Vorbereitungen zum Bau, an welchen man indeß erſt 1256 wirklich Hand anlegte, und der 1307 vollendet war bis auf die Kuppeln, die erſt um 1424 ihre jetzige Geſtalt erhielten. Als Baumeiſter nennt uns Vaſari den Bildhauer Nicola Piſano, mit ebenſo wenig hiſtoriſcher Begründung, als bei den Frari in Venedig und ebenſo großer Unwahrſcheinlichkeit, da der ſehr unklare Plan und die ziemlich ſtylloſe Ausführung nicht wohl zu dem plaſtiſchen, der Antike zugewendeten Sinn Nicola's paßt.

S. Antonio*) iſt dreiſchiffig, mit einem ſehr breiten Mittelſchiff, das durch je 3 ſehr ſtarke Pfeiler und je 2 etwas ſchwächere Zwiſchenpfeiler mit Spitzbogen-Arcaden von den ſehr ſchmalen im Kreuz überwölbten Seitenſchiffen getrennt wird. 2 mittlere und 2 mal 4 Seiten-Gewölbfelder bilden das Langhaus, bis zum Querſchiff, das in der Breite des Mittelſchiffs ſo weit vor die Seitenſchiffe vortritt, daß es 3 Gewölbfelder hat. In der Richtung und der Breite des Mittelſchiffs ſchließt

*) Grundriß bei Kugler, Geſchichte der Bauk. I. S. 88.

ſich der Chor mit 2 Gewölbfeldern an, und iſt im verlängerten Halbkreis von 8 Säulen und 4 Pfeilern umſchloſſen. Die Seitenſchiffe des Langhauſes ſetzen ſich als Chorumgang jenſeits des Querſchiffes fort, der ſchließlich von einem Capellenkranz von 8 trapezförmigen Capellen im Halbkreis umgeben, und an welchen am Schluß des 17. Jahrhunderts ein kreisrundes Sanctuarium angebaut iſt. (Die in dieſem Plan nicht begriffenen Capellen ſind ſpätern Urſprungs.) Die beiden Gewölbfelder des Mittelſchiffs, die drei des Querſchiffs und die zwei des Chors ſind mit hohen Kuppeln überdeckt, mit denen man offenbar eine verwandtſchaftliche Annäherung an die St. Marcuskirche in Venedig angeſtrebt hat. Dieſe 5 Kuppeln, deren mittlere einen hohen kegelförmigen Aufſatz hat, geben dem Aeußern der Kirche mit ihren hohen, mit Leſſinen und Rundbogenfrieſen beſetzten Tambouren und dicht an einander gedrängt, wie ſie ſtehen und noch von mehren minaretartigen Thürmen begleitet ſind, ein ziemlich verworrenes Ausſehen.*) Zur Stütze der Gewölbe treten Strebemauern über den ſehr niedrigen Seitenſchiffen vor, von denen die weſtlichſte zur Façade gezogen worden iſt.

Die Façade iſt nichts weniger als erfreulich. Drei ſehr unbedeutende rundbogige Eingänge führen zu den 3 Schiffen des Langhauſes. Die beiden äußerſten, rechts und links, ſtehen innerhalb hoher, breiter, ſpitzbogiger Mauerblenden, die von je 2 ſehr ſchmalen und hohen Spitzbogenfenſtern durchbrochen ſind; 2 ſchmälere Mauerblenden mit je einem dergleichen Fenſter flankieren den mittlern Eingang, über welchem eine kleine rundbogige Niſche den leeren Raum ausfüllt. Darüber hin geht in der ganzen Breite der Façade eine Zwergſäulen-Ga-

*) Chapuy a. a. O. II. 73. G. Knight, ecclesiastical architecture of Italy II. 21.

lerie mit spitzbogigen Arcaden und hat in gleicher Ausdehnung einen offnen Gang über sich. Der obere Abschluß erhöht die Schwerfälligkeit des Eindrucks: er wird durch ein flaches Dreieck in der ganzen Breite der Façade und der Höhe des Mittelschiffs gebildet. Seine Schenkel aber sind in der Mitte gebrochen und bilden damit einen kaum erkennbaren stumpfen Winkel, der durch den mit den Schenkeln, aber in ungebrochener Linie, aufsteigenden Bogenfries erst recht sichtbar gemacht ist. Ein großes rundes Loch und 2 kleine Rundbogenfenster sind mit aufsteigenden Lesinen bestimmt, die öde, weite Fläche des Giebelfeldes zu beleben.

Der im Ganzen nicht wohlthuende Eindruck des Innern wird einigermaßen durch den Reichthum an Denkmalen, Sculpturen und Malereien gehoben, womit S. Antonio an die großen Kirchen Venedigs mahnt. Ganz besonders erfährt jener Eindruck eine Milderung durch die schönen, in die beiden Enden des Querschiffs unter der Hälfte ihrer Kuppelwölbungen eingefügten Capellen, südlich des H. Felix mit prächtigen offenen gothischen,*) nördlich des H. Antonius mit feinen Renaissance-Arcaden.

Von großer Schönheit sind die vier angebauten Kreuzgänge mit ihren hohen spitzbogigen Arcaden und ihren zahlreichen Grabmonumenten, vornehmlich aus dem 14. Jahrhundert.**)

Andere Denkmäler des gothischen Kirchenbaustyls in Padua sind: das Baptisterium aus dem 14. Jahrhundert; die Kirche der Eremitaner von 1264 bis 1276; die Mariencapelle der Scrovegni in der Arena von 1300; die St. Georgscapelle der Carraresen von 1370; die Servitenkirche von etwa 1324. Eine sehr geschmackvolle An-

*) Chapuy a. a. O. I. 8.

**) Eine sehr malerische Ansicht bei Chapuy a. a. O. I. 62.

wendung hat der gothiſche Bauſtyl in Padua bei einer Art von Grabmonumenten erhalten, wo der Sarkophag unter einem hohen, von Säulen getragenen Baldachin ſteht, wie bei dem ſ. g. Grabmal des Antenor in der Hauptſtraße von 1303. Der antike Sarkophag, auf Tragſteinen ruhend, ſteht an der Mauer; zwei runde Säulen mit attiſchen Baſen und Becherca-pitälen, die auf die einfachſte Weiſe mit Lotosblättern bedeckt ſind, tragen den ſchweren, aus Quaderſtücken zuſammengeſetzten Baldachin, einen viereckten, an die Mauer angelehnten Kaſten mit Spitzbogen, deſſen, aus Rundſtab, Hohlkehle und Platte zuſammengeſetzte Archivolten von Säule zu Säule und zur Mauer geſchlagen ſind, und der mit einem horizontalen Geſims und Spitzbogenfries gekrönt, ſodann mit einem, von einer Art Stele unterbrochenen, flachen Giebel abgeſchloſſen wird. Auch an Privathäuſern und Paläſten ſieht man ſchöne Einzelnheiten, namentlich Portale und Fenſter im gothiſchen Styl. Dagegen iſt das größte weltliche Gebäude der Stadt, der Palazzo della Ragione von Pietro Cozzo 1209 mit ſeinem „Salone" von 256 F. L., 86 F. Br. und 75 F. Höhe, nach einem großen Brande 1420 reſtauriert, ein ziemlich plumpes Werk, wenigſtens keine architektoniſche Schönheit.

Vicenza*) ſtellt in ſeinem Dom von 1383 bis 1483 ein Beiſpiel ziemlich wunderlicher Gothik auf. An der damen-bretartig mit weißen und rothen quadratiſchen Marmortafeln bekleideten Façade ſind 5 ſpitzbogige Arcaden angebracht, mehre ſpitzbogige Fenſter und eine Roſette zwiſchen zwei Spitzbogenfrieſen. An dem einzigen Portal der Façade und an den Fenſtern bilden ſchlanke, gewundene Rundſtäbe die Einfaſſung. An der Nord-ſeite treten polygone Capellen vor; der Chorabſchluß iſt halb-kreisrund. Das Innere hat nur ein Schiff mit Seitencapellen,

*) Vgl. Magrini, Dell' architettura in Vicenza.

zu 4 Gewölbfeldern 8 Arcaden an jeder Seite, eine Krypta und einen hohen Chor mit einer Kuppel. — In reinerem Styl ist S. Corona vom J. 1300, in Backsteinarchitektur ausgeführt, dreischiffig mit 2 mal 4 spitzbogigen Arcaden auf runden Säulen, mit zweischiffigem Querschiff und polygonem Chorschluß. Die Façade ist von großer Einfachheit und Klarheit und vertritt am besten den lombardisch-gothischen Baustyl. 4 Pilaster mit Tabernakeln auf ihrer Spitze bezeichnen die Eintheilung in 3 Schiffe. Ein spitzbogiges Portal, dessen Laibung mit Halbsäulen und entsprechenden Bogen über deren Capitälen ausgesetzt, und das von einem oben stumpf-, unten rechtwinkeligen Fünfeck-Rahmen eingefaßt ist, nimmt die Mitte ein. Es hat ein Radfenster über sich und zwei sehr schmale und hohe Spitzbogenfenster, die den Seitenschiffen angehören, neben sich; wie in gleicher Weise das Radfenster zwei kleine Rundfenster zur Seite hat. Den oberen Abschluß bildet ein stumpfer Winkel, dessen beide Schenkel alle 3 Schiffe überspannen, und mit einem Rundbogenfries und einem Tabernakel als Akroterion geschmückt sind. *) — Auch S. Lorenzo von 1280 ist eine ausgezeichnete Kirche gothischen Styls, **) der namentlich an der Façade kräftige Durchbildung zeigt. — Der venetianische Palaststyl des 14. Jahrhunderts ist am Pal. Annibale Thiene mit Geschmack angewendet.

Verona's gute Tage fallen in die Zeit nach Vertreibung des Tyrannen Ezzelino 1262, nach welchem die Scaliger das Primat über die Stadt erhielten und dasselbe lange mit Weisheit und Kraft verwalteten. Namentlich blühten Wohlstand, Bildung und Macht unter Mastino della Scala, gest. 1277; Alberto I., gest. 1301; Bartolommeo, gest. 1304; Alboin I. und

*) Runge a. a. O. II. 14. (6.) 17. (1. 2. 4. 5.)
**) Runge a. a. O. II. 17. (3. 6.)

seinem Bruder Can grande, dem Freunde Dante's und Mehrer der Republik, gest. 1329. Von da fängt der Glanz Verona's zu schwinden an, und gegen Ende des Jahrhunderts hört seine Selbständigkeit auf. Die Denkmale der Baukunst folgen mit ihrem Werthe diesem Laufe der Geschichte.

S. Anastasia ist eines der schönsten Beispiele lombardischer Backstein-Baukunst, begonnen 1261 und um 1320 vollendet; freilich nach herkömmlicher Weise, so daß die Façade noch heute fast ganz ohne Bekleidung dasteht. Was davon vorhanden, zeigt sowohl am schönen Spitzbogen-Portal, als an den Mauerflächen-Verzierungen eine anmuthige Verschmelzung gothischer und antiker Motive in Verbindung mit einer Anzahl nicht unbedeutender Bildnereien aus der heiligen Geschichte. Das Innere ist ein leichter, weiter Säulenbau, mit Pilastern als Gewölbträgern über den kräftigen Capitälen. In den Seitenschiffen sind hohe Spitzbogenfenster mit einfachem Maßwerk; in der Mittelschiffwand Rundfenster mit dem Dreipaß. — Auch die an die Westseite anstoßende kleine Kirche S. Pietro martire ist von einfacher, ansprechender Gothik. — Eine starke Anziehungskraft übt S. Fermo maggiore*) aus, eine einschiffige Kirche vom Anfang des 14. Jahrhunderts, mit einem höchst eigenthümlichen dreitheiligen Tonnengewölbe von Holz. Der Reiz liegt in der äußern Physiognomie, die im hohen Grade malerisch ist. Ueber einem mit Rundstäben (ohne Capitäle) reichlich ausgestatteten Rundbogenportal steigt die Façade auf, bekleidet mit abwechselnd rothen Ziegeln und weißen Marmortäfelchen; belebt durch Nischen, schmale Spitzbogenfenster, Sculpturen und einen stattlich verzierten Giebel. Nicht minder interessant ist die Nordseite, wo man auf 2 mal 7 breiten Stufen zu einer offenen, von Säulen

*) Runge a. a. O. I. 43. (1.) II. 23. (5.)

getrageneu Vorhalle aufſteigt. — In S. Eufemia aus dem 13. Jahrhundert ſind noch viele romaniſche Elemente wahrzunehmen; daneben freilich noch mehr moderne. — Im Innern des Domes gehören die Pfeiler mit ihrem übereck geſtellten Kern mit ausgeſchweiften Halbſäulen und Rundſtäben, und die darauf ruhenden Gewölbe der Spätzeit der Gothik an, ſowie die an der Weſtſeite der Seitenſchiffe eingebrochenen Fenſter.

Das Prachtſtück gothiſcher Architektur in Verona ſteht vor der kleinen Kirche S. Maria l'antica: das ſind die Grabmäler der Scaliger, Sarkophage unter Baldachinen. Das Grabmal des Maſtino, geſt. 1277, iſt um den ſeinigen gekommen; das des Alberto I. mit ſeiner Bildnißfigur iſt wohl erhalten; ebenſo das des Can grande, mit der Reiterſtatue deſſelben auf der Spitze des Baldachins, gleichſam das Portal der Kirche; das des Maſtino II. in ähnlicher Anordnung, und endlich das des Canſignorio, geſt. 1375, von Bovinio di Campiglione, das größte von allen, mit ſeiner ziemlich aus- und abſchweifenden Gothik ein Sinnbild des durch daſſelbe verherrlichten Fürſten. Auf einer ſechseckigen, von 6 runden, mit korinthiſierenden Capitälen verſehenen Säulen getragenen Unterlage ſteht der Sarkophag mit der liegenden Bildnißfigur des Fürſten, er iſt mit gewundenen Säulchen, vielen Reliefs und reichem Geſims und Sockel im antiken Styl verziert und ruht auf 8 Zwergpfeilern. Dieſelbe Unterlage trägt den Baldachin auf 6 gewundenen Säulen mit gothiſchem Sockel und korinthiſierendem Capitäl; die ſpitzbogigen Arcaden ſind kammartig mit Rundbogen verziert und ſind von Eckpfeilern und einem Geſims von antikiſierenden Formen eingefaßt. Dieſelbe Verbindung antikiſierender und gothiſcher Formen ſetzt ſich in und an der Pyramide über dem Geſims fort, die von 6 Spitzgiebeln mit Rundbogen, Niſchen (für allegoriſche Figuren) und 6 gothiſchen Baldachinen mit Engelgeſtalten um-

geben iſt und auf ihrer abgeſtumpften Spitze ein ſechseckiges, wiederum antikiſierend verziertes Poſtament mit der Reiterſtatue des Fürſten in Waffenſchmuck trägt. Das ganze Monument macht durch die obere, hoch hinaufbebaute, ſchwere Maſſe mit ihren leichten Trägern einen Eindruck von Schwäche und Unſicherheit, den der Künſtler durch eine weite Einfaſſung aufzuheben geſucht, auf die er ſehr ſchlanke viereckige Pfeiler mit antikiſierenden Capitälen und Ornamenten geſtellt hat, als Träger freilich ſehr großer und ſchwerer gothiſcher Baldachine mit 6 kriegeriſchen Heiligen, und anderer kleinerer mit frei ſtehenden Engeln. Bei allem Durcheinander der Formen und Verzierungen und vielen Verſtößen gegen die Proportionen übt das Ganze doch einen imponierenden Eindruck aus.*)

Am Dom von Ferrara, der ſeinen Haupttheilen nach, wie wir geſehen, in die romaniſche Bauzeit gehört, begegnen wir zum erſten Male einem Motiv der italieniſchen Gothik, das, ihr eigenthümlich, eine Conſequenz der italieniſchen Kirchenanlage im Allgemeinen iſt. Am nordeuropäiſchen Kirchenbau iſt der Glockenthurm ein dazu gehöriger Theil, und ſteht ſchon im Romanismus, entſchiedener noch in der Gothik, in unmittelbarer Verbindung mit der Façade. Dies Glied fehlt den italieniſchen Kirchen, die ihren Glockenthurm neben ſich ſtehen haben. Für den obern Abſchluß der Façade bleibt dann die Wahl eines einzigen Giebels, der ſich über alle Schiffe breitet, oder eines Giebels für's Mittelſchiff und zweier Halbgiebel für die Seitenſchiffe, parallel mit deren Dachlinien. Eines dritten, ganz horizontalen Abſchluſſes, als einer ſeltenen Abnormität, gedenke ich nur beiläufig. Im romaniſchen Styl, bei einfachen Rundbogen der Portale und Fenſter, bildet weder die erſte noch die

*) Abbildung der ganzen Gruppe bei G. Knight II. 34. — Des Grabmal von Canſignorio von G. Müller in der Wiener Bauzeitung 1848.

zweite Art des obern Abſchluſſes eine Disharmonie, wenn auch vielleicht ein Giebelabſchluß für jedes Schiff ſich als paſſender empfohlen haben würde. In der Gothik aber, bei ſpitzbogigen Portalen und Fenſtern und den darüber aufgerichteten ſpitzen Giebeln verlangt das Auge einen gleichartigen obern Abſchluß und zwingt den Architekten zu dem Dreigiebelſyſtem, das eine ſo große Bedeutung in der italieniſchen Gothik erlangt hat. Nun iſt zwar der Dom von Ferrara im Weſentlichen ein romaniſcher Bau; aber die Vollendung fällt in die Zeit der Gothik; die obere Galerie der Façade iſt gothiſch und ſo hat der Vollender deſſelben die Vorderſeite eines jeden der drei Schiffe mit einem ſpitzen Giebel abgeſchloſſen, wie wir es ſpäter bei den Domen von Siena und Orvieto wieder finden werden.

Ferrara bietet außerdem in dem herzoglichen Schloß ein ſehr maleriſches Beiſpiel altgothiſchen Palaſtſtyles, mit mächtigen vortretenden Thürmen, offnen, breiten, auf gewaltigen Tragſteinkränzen ruhenden Galerien.*)

Brescia und Bergamo bieten nur ſpärliche Proben gothiſcher Baukunſt. Doch iſt S. Agoſtino in Bergamo nicht zu überſehen. Dieſe Kirche hat nur ein Schiff, aber von 70 F. Breite, und einen rechtwinkeligen Chorſchluß. Der obere Abſchluß der Façade richtet ſich nach der flachen Dachlinie und endet mit einer Fiale; ebenſo enden die Eckpilaſter mit je einer Fiale. Zwiſchen zwei hohen, reich mit Maßwerk verſehenen, in der Mitte horizontal getheilten Spitzbogenfenſtern ſteht ein einfaches Rundbogenportal, ein Radfenſter und ein kleines Rundbogenfenſter über dieſem.**)

In Monza nimmt der Dom von Marco da Campione, im 14. Jahrhundert erbaut, unſere Aufmerkſamkeit in höherm

*) Abbildung bei G. Knight a. a. O. II. 35.

**) Abbildung bei L. Runge und A. Roſengarten, Arch. Mittheilgg. II. 5.

Grade in Anspruch. Er ist fünfschiffig und trägt seine Gewölbe auf dicken Rundsäulen und weitgesprengten Arcaden. Die beiden äußersten Seitenschiffe sind zu Capellen verwendet. An der Façade haben wir ein glänzendes Beispiel italienischer Decorationslust, die es mit Harmonie und Consequenz nicht sehr genau, dafür aber die Sinne gefangen nimmt, daß sie sich ohne strenge Prüfung dem Eindruck eines angenehmen Formenwechsels hingeben. Die innere Eintheilung wird an der Façade durch 6 rechtwinklige, glatte, mit thurmartigen Aufsätzen beschwerte Strebepfeiler ohne alle Gliederung angezeigt. Von den auf diese Weise gesonderten 5 Mauerflächen ist die mittelste am reichsten ausgestattet — nur sie hat ein Portal, dessen mit korinthisierenden Säulen ausgesetzte Laibung einen schmalen Vorbau hat. Die von Löwen getragenen Säulen desselben tragen einen mit einem gothischen Kamm verzierten Rundbogen der mit einem Spitzbogensims, einem Cassettenfries, und einer Bekrönung von kleinen Spitzgiebeln und Pfeilern horizontal abschließt. Ein gothisches, in einem quadratischen Rahmen von Vierpässen gefaßtes prächtiges Radfenster nimmt darüber die ganze Breite des zweiten Stockwerks ein, während das dritte von einem Cassettenwerk und einer rundbogigen Blendarcadengalerie bedeckt ist, und mit einem flachen Giebel endet, dessen Schenkel auf den thurmartigen Aufsätzen der Strebepfeiler ruhen, und in dessen Mitte ein kleines Rundfenster in ein reich verziertes Quadrat eingeschlossen ist. Die Giebelschenkel haben ein aus kleinen mit einer Art Vierpaß durchbrochenen Vierecken zusammengesetztes Gesims, das von einem reichdecorierten, stufenartig aufgeführten Spitzbogenfries mit lesſinenartigem Ansatz getragen ist. Das untere Stockwerk der Seitenschiffe hat Spitzbogenfenster mit Säulen und gothischem Maßwerk von Drei- und Vierpässen; doch weder von gleicher Größe, noch in gleicher horizontaler Linie, da die äu-

ßerſten zu beiden Seiten kleiner ſind und tiefer liegen. Im zweiten Stock hat jedes der innern Seitenſchiffe ein in romaniſcher Weiſe gekuppeltes Rundbogenfenſter, jedes der äußern ein in einen viereckten verzierten Rahmen gefaßtes Rundfenſter, das ſich auch bei den innern Seitenſchiffen im dritten Stockwerk wiederholt. Dieſer Uebergang vom gothiſchen Detail in romaniſches hat etwas ſehr Auffälliges, iſt aber durch den obern Abſchluß der Façade erklärt. Der Architekt, der ſich damit nach den (flachen) Dachlinien richten wollte, fühlte ſehr wohl, daß er dadurch in einen Widerſpruch mit den Spitzbogenfenſtern gerathen mußte und griff darum zu dem Rundbogen und Quadrat zurück, um einen Uebergang zur romaniſchen Dachlinie zu gewinnen. Das gothiſche Element, das auf dieſe Weiſe an Bedeutung verloren, noch mehr abzuſchwächen, bekleidete er die ganze Façade mit horizontalen, abwechſelnd weiß und rothen Marmorſtreifen von unten bis oben.*) — Reicher noch und reizender iſt die Façade einer zweiten Kirche in Monza, S. Maria in Strata, vom J. 1357, ganz in Backſtein-Architektur ausgeführt, das untere Stockwerk leider roh reſtauriert. Darüber folgen ſich eine kleine ſpitzbogige Blendarcadengalerie, ein großes Radfenſter und Spitzbogenfenſter mit Maßwerk zu beiden Seiten, ſodann der Giebel mit einer ſpitzbogigen Niſche, kleinen Rundfenſtern und einem viel verzierten Geſims. Das Detail iſt von der fleißigſten und geſchmackvollſten Ausführung.**)

In gleicher Weiſe macht ſich die Decorationsluſt ohne beſondere Rückſicht auf innern Zuſammenhang geltend an der Façade des Domes in Como von Luchino di Milano 1460 (das Innere von Lorenzo di Spazi von 1396). Friedlich vertragen ſich hier Rundbogen-Portale und Rad- und Spitzbogenfenſter

*) Abbildung bei G. Knight a. a. O. II. 39.

**) Abbildung bei Runge a. a. O. 7. II. 22. (7.)

mit gothischem Maßwerk. Die 4 Pfeiler, welche die ganze Marmorfaçade, der inneren Eintheilung entsprechend, in 3 Flächen sondern, sind als ein Opfer der Decorations-Leidenschaft des Architekten über und über mit Sculpturen bedeckt und haben damit ihren constructiven Ausdruck verloren.*) Das Innere macht durch Weite und Höhe und mit den starken mit Halbsäulen besetzten viereckten Pfeilern einen befriedigenden Eindruck. (Querschiff und Chor sind aus späterer Zeit.) — Auch muß ich hier des Broletto, des öffentlichen Palastes von 1215 gedenken, der mit bunten Steinschichten bedeckt, mit seiner Arcadenhalle und seinen Arcadenfenstern trotz seiner unmäßigen Größe einen charakteristischen Eindruck macht.

In Pavia ist die romanische Kirche S. Pantaleone durch Portale, Fenster und Radfenster in die Gothik übergeführt; S. Francesco, ursprünglich ebenfalls romanisch, mit schachbrettartigem Täfelwerk an der Façade, geht nach oben zu einer reichen gothischen Ornamentik über, die am glänzendsten bei einer Nische im Giebel hervortritt. — Vom J. 1396 ist auch die Certosa bei Pavia, von Marco da Campione (nach Malaspina) mit einer fünfschiffigen Kirche, deren äußerste Seitenschiffe zu Capellen verwendet worden sind. Gothische und romanische Elemente scheinen hier im Kampf zu liegen, aus welchem letztre endlich als Sieger hervorgehen und im Querschiff mit der Kuppel und dem Chor den Uebergang bilden zur Renaissance, die endlich — und zwar in glänzendster Weise — an der Façade auftritt. Das Innere nähert sich fast einer Hallenkirche, da die Mittelschiffwand bis auf einen kleinen Theil weggefallen, die innern Seitenschiffe nur um Weniges niedriger sind als das Mittelschiff. Die Pfeiler sind viereckig, übereck gestellt, mit Halbsäulen für die Scheidbögen und mit Dreiviertelrundstäben für die Gewölbe, zu denen sie,

*) Abbildung bei Chapuy, moyen âge pitt. no. 103.

mehrfach von Blätterkränzen oder Ringen unterbrochen, emporsteigen Die Scheidbögen sind halbkreisrund, die Gewölbe spitzbogig. Die Gewölbfelder des Mittelschiffs sind quadratisch, sind aber durch je 2 Stichkappen an jeder Seite mit der Mittelschiffwand verbunden, so daß sie durch Querrippen, die auf Consolen aufsitzen, sechstheilig geworden; eine Einrichtung die sich auch bei den Seitenschiffen wiederholt, wo diese Querrippen auf Capitälen von Diensten ruhen, die aber nicht bis zum Boden nieder reichen, sondern in der Linie der Emporbrüstungen abbrechen und von Consolen getragen werden.*) Unter den Schildbögen der Stichkappen sind kleine Rundfenster mit Vierpaß-Oeffnungen angebracht. Der Gesammteindruck, feierlich durch Höhe und Weite der Räume, wird wesentlich erhöht durch eine Fülle von werthvollen Schätzen der Malerei und Bildnerei.

Der Dom von Mailand**) ist das Werk eines deutschen Baumeisters, Heinrich Arler von Gemund in Schwaben, und gehört nur insofern hierher, als er durch italienischen Einfluß viele Modificationen erlitten hat. Der Dom, 1386 gegründet, nach langer Unterbrechung 1805 bis 1846 durch Carlo Amati und Pietro Pestagalli, soviel ihnen möglich, in gothischer Weise zu Ende geführt, ist ein Langhaus, fünfschiffig, im wenig vortretenden Querschiff dreischiffig; hat einen sehr flachen Chor, dessen Tiefe nicht einmal die Breite des Mittelschiffs erreicht, und einen niedrigen fünfseitigen Chorabschluß. Er ist 400 F. l., 190 F. br., im Mittelschiff 97 F., bis zur Kuppelhöhe 201 F., zur Kuppelthurmspitze 339½ F. h., von glänzend weißem Marmor, den die Zeit nach unten allmählich ins Braune

*) Durelli, la Certosa di Pavia. Milano 1823.

**) Ausführlich und mit Abbildungen in meinen „Denkmalen der Deutschen Kunst" Leipzig, T. O. Weigel. Bd. V. G. Knight a. a. O. II. 37. 38. Chapuy, moyen âge mon. 225. — E. Sergent, Il Duomo di Milano. 1856.

gefärbt, und macht mit ſeinen zahlloſen ins Blau des Himmels ragenden Spitzen, namentlich in heller Mondnacht, einen bezaubernden Eindruck.

Wollen wir unſer Augenmerk vornehmlich auf das richten, was dem Einfluß italieniſchen Kunſtgeſchmacks zuzuſchreiben iſt, ſo iſt es (außer den Roccoco-Portalen und Fenſtern Pellegrini's an der Façade) vor allem der große, alle fünf Schiffe überſpannende, überdieß blinde Giebel, an welchem ſelbſt conſtructive Glieder nur Decoration ſind, und das Geſims mit Spitzgiebeln bekrönt iſt, die den Schluß bilden von dem zum Blendmaßwerk verunſtalteten Spitzbogenfries unter ihm. Dieß Syſtem iſt an den Seitenfaçaden fortgeſetzt, wo die Leſſinen des Bogenfrieſes auf den Spitzbogen der Fenſter aufſitzen. Das Querſchiff endet im Norden und Süden mit einer großen Chorniſche, mit ſehr ſchmalen Fenſtern, und einem breiten, ſpitzbogigen Rieſenfenſter darüber, das in den von gebrochenen Schenkeln (wie bei S. Antonio in Padua) zuſammengeſetzten Giebel einſchneidet. — Noch auffallender iſt der Abfall von der Gothik an der Oſtſeite. Hier, wo Alles mit vereinten Kräften emporſtreben ſollte, übt die Horizontale ein drückendes Uebergewicht aus. Vereinzelt arbeiten die Pfeiler mit ihren Fialen ſich durch, aber ohne Verſtärkung und Vermittelung durch Giebel verliert ſich ihre Kraft. Außer allem Verhältniß ſtehen die 3 Chorfenſter, namentlich zu den übrigen Fenſtern des Gebäudes und ebenſo zu ihrer Umrahmung und Verzierung. Das aufſteigende Fenſtermaßwerk wird von der ungeſättigten Verzierungsluſt durch kleine Giebel unterbrochen; die Zwiſchenräume erweitern ſich von der Mitte nach den Seiten, und ganz unverſtändig ſchließen ſich oben ihre Bogen an die Roſette an, derart, daß die engſten und niedrigſten in der Mitte ſtehen; die Roſette ſelbſt erfüllt das ganze Bogenfeld des Fenſters und drückt darauf gleich einer zu ſchweren

Last. Mehr als irgendwo wird am Dom von Mailand die Gothik als der Freibrief für ungezügelte Ornamentierungslust gehalten. Nicht zufrieden mit der Anwendung antiker, oder antikisierender Formen, gefällt man sich in ganz willkürlichen, dazu in disharmonischen Verbindungen von einfachen und ausgeschweiften Spitzbogen mit Renaissance-Muscheln und dgl. Galerien und Attiken stehen isoliert und beschreiben Linien nach einem der Gothik durchaus fremden Formgefühl. — Und doch! steigt man empor zu diesen Galerien, und tritt hinein in diesen Wald von Thürmen, in denen Tausende von Heiligen ihre Celle gefunden, oder kühn auf freier Spitze im Himmelsblau sich baden, so wird doch der erste, lang andauernde Eindruck überwältigend sein und erst nach und nach die architektonischen Bedenken zum Wort kommen lassen.

Das Gleiche erfahren wir beim Eintritt ins Innere, das jeden Unbefangenen gewiß mit einer erhebenden, von heiligem Schauer begleiteten, Freude erfüllt. 52 freistehende mächtige Pfeiler mit den entsprechenden Diensten tragen die Gewölbe, davon die stärksten in der Kreuzung stehen, über der sich eine Kuppel wölbt. Höchst eigenthümlich ist die Capitälform, über dem Blätterkranz und dessen Gesims ein Aufsatz von 8 Nischen, mit Giebeln, Fialen, Statuen und einem eigenen Gesims: eine Anordnung ohne Vorbild und ohne Nachahmung. Wie diese wird wohl auch die Construction der Kuppel auf italienische Rechnung zu setzen sein. Die Hauptpfeiler haben die Höhe der Mittelschiffpfeiler; darüber steigen, wie bei diesen, Gewölbträger empor, von denen aus die 4 großen Spitzbogen der Kreuzung, und zwar in der Höhe der Mittel- und Querschiff-Gewölbe, geschlagen sind. Der Uebergang ins Achteck der Kuppel geschieht durch Pendentifs, die — da sie mehre Fuß über die Spitze des Bogens emporragen — zwischen sich und dem Spitzbogen einen

Raum laſſen, der dem untern Theil eines Spitzbogens gleicht. Von dem achteckigen Geſims erhebt ſich die achteckige Kuppel ohne Vermittlung eines Tambours; iſt aber von außen mit ſenkrechten Wänden umkleidet, die einem flachen Dach zur Unterlage dienen. Von der Spitze deſſelben ſteigt der Thurm auf, am unterſten Ende durch eine Laterne mit der Kuppel verbunden; darüber führt eine offene Wendeltreppe empor zur Krone, einer Galerie, über welche die Schlußpyramide mit der Koloſſalſtatue der heil. Jungfrau emporragt. Geſtützt iſt dieſer luſtige Thurmbau durch concave Strebebogen, die von der Laterne nach den Fialen der Kuppelwand geſchlagen ſind. — Die Krypta unter dem Chor, in jeder Hinſicht eine Anomalie, rührt von dem Architekten der Façaden-Portale und Fenſter, Pellegrino Tibaldi her, deſſen Entwurf übrigens für den gänzlichen Ausbau des Domes vom Erzbiſchof Federico Borromeo, dem Nachfolger Carlo's, als „ein Pferdeleib an einem menſchlichen Körper, als ein Walddelphin" verworfen worden.

Beſondere Pflege hat in Mailand die Backſtein-Architektur gefunden. Dafür ſprechen die ältern Theile von S. Euſtorgio,*) namentlich die zierlichen Spitzbogenfrieſe; S. Giovanni in Conca, mit noch vorwiegend romaniſchen, aber ins Gothiſche hinüber geführten Elementen, dreitheilig unter einem gemeinſamen flachen Giebel. S. Marco von 1254, die Façade mit vorherrſchendem Rundbogen, ſonſt in reizender Gothik.**) — S. Gottardo im Palazzo reale neben dem Dom, mit einem zierlichen Thurm von 1336. — Auch S. Maria del Carmine von 1446; S. Maria della Scala von 1386, und S. Simpliciano gehören mit ihren ältern Theilen hierher; vornehm-

*) Runge a. a. O. II. 23. (6. 8. 9.)
**) Runge a. a. O. I. 28. 29. (2—4.)

lich aber S. Maria delle Grazie, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, dreiſchiffig, ſpitzbogig mit weitem Mittelſchiff und Nebencapellen. (Kuppel und Chor 1463 von Bramante in Frührenaiſſance.) Ueber kurzen, durch breite Spitzbogen verbundenen Säulen ſteigen ebenfalls kurze Pilaſter als Gewölbträger auf. Die Mittelſchiffwand iſt fenſterlos; in den Capellen haben immer 2 ſchmale, hohe Spitzbogenfenſter eine runde Oeffnung über ſich. Die Façade iſt fünftheilig, mit einem ſie ganz überſpannenden Flachgiebel, deſſen Geſims von einem ſich durchkreuzenden Spitzbogenfries getragen wird.*)

Das bedeutendſte Werk italieniſcher Backſtein-Architektur in Mailand, bei welchem die Verſöhnung zwiſchen der Gothik und der Antike in ebenſo reizender als überraſchender Weiſe zu Stande gekommen, iſt das Ospedale grande von Antonio Filarete Averulino, 1456 begonnen. Im Erdgeſchoß ſind die reich mit antikiſierenden Ornamenten eingefaßten zweitheiligen Spitzbogenfenſter, von in ähnlicher Weiſe verzierten, von ſtarken Halbſäulen in korinthiſcher Renaiſſance getragenen Rundbogen überſpannt; im obern Stock dagegen rechtwinklig umrahmt. Die Ornamente ſind nicht nur ſehr ſchön, ſondern auch zugleich Beiſpiele der vollkommenſten Ausführung in Terracotta.**) Die Vollendung des Baues erfolgte durch Bramante in geſchmackvoller Renaiſſance.

In Piemont kommen vornehmlich 2 kirchliche Baudenkmale in Betracht: der Dom zu Aſti und S. Andrea zu Vercelli. Vom Dom zu Aſti war bereits im I. Bande S. 235 die Rede; von S. Andrea I. 244. Erſterer gehört zu den Baudenkmalen des Uebergangs, wo Romaniſches und Gothiſches ſich um den

*) Runge a. a. O. II. 7. f.
**) Runge a. a. O. II. 1—3.

Vorrang streiten, so daß selbst der urkundlich im J. 1266 angefangene Glockenthurm noch ganz romanisch ist, während die Fenster des polygonen Chorschlusses, sowie des viel früher vollendeten Langhauses sehr hoch, sehr schmal und spitzbogig sind, die Kranzgesimse sämmtlich von reizenden Spitzbogenfriesen in Backstein getragen werden, die sich an der achtseitigen Ummantelung der Kuppel wiederholen, und die Façade spitzbogige Portale und Arcaden hat.*) — S. Andrea zu Vercelli, 1219 gegründet, ist außen romanisch, innen gothisch mit spitzbogigen Gewölben, gothisch profilierten Gewölbrippen, schlanken Gewölbträgern, schmalen und hohen Spitzbogenfenstern, außerdem einem rechtwinkeligen Chorabschluß.**)

Im Dom von Genua sind die Gewölbe vom J. 1307 spitzbogig. Ganz besonders aber stellt sich die Façade zu den hieher gehörigen Baudenkmalen. Ihre drei Portale bilden eine der prächtigsten gothischen Portalgruppen. Von dreifachen, verzierten, nach oben verjüngten, engverbundenen Sockeln steigen in den Laibungen sowohl als an den die Portale scheidenden schmalen Pfeilern eine ansehnliche Zahl schlanke, dünne und zum Theil gewundene Säulen auf, deren korinthisierende Capitäle einem, in ähnlicher Weise verzierten, verkropften Gesims zur Unterlage dienen; aufs mannichfaltigste und geschmackvollste sind die darüber geschlagenen Spitzbogen aus Rundstäben, breiteren und schmäleren Platten zusammengesetzt und reichlichst verziert, selbst stellenweis mit dem normannischen Zickzackornament; die eingeschlossenen Giebelfelder mit Reliefs bedeckt. Spitzbogige Galerien mit gekuppelten Arcaden sehen wir über den Seiten-

*) Osten, die Baudenkmale in der Lombardei, T. 17. Chapuy a. a. O. I, 93.

**) Osten a. a. O. T. 7.

ſchiffportalen, verbunden durch eine Galerie über dem Mittelportal, mit 2 ähnlichen Fenſteröffnungen in der ſonſt nicht unterbrochenen Mauer, die durchaus mit abwechſelnd weißen und rothen Marmorſtreifen in horizontaler Lage bekleidet iſt.*)

Der Dom zu Cremona, guten Theils aus romaniſcher Zeit, hat aber im 14. und 15. Jahrhundert mancherlei Veränderungen erfahren, die zu ſeinem Ausſehn weſentlich beitragen. Die Hauptfaçade hat zwiſchen romaniſchen Arcaden einen gothiſchen Vorbau, mit einer offnen Loggia mit 3 ſpitzbogigen Arcaden über einem großen, auf Säulen und Löwen ruhenden Spitzbogen, und über zwei enggeſtellten horizontalen Rundbogen-Galerien ein tiefumrahmtes Radfenſter. Die Vermiſchung gothiſcher und romaniſcher Elemente tritt vornehmlich an dem 1283 begonnenen, neben der Façade ſtehenden 396 Fuß hohen Thurm hervor. Von beſonderer Schönheit ſind die Fenſter des ſüdlichen Querſchiffs, im reichverzierten Rundbogenrahmen 4 ausgezackte Spitzbogen auf dünnen Säulchen mit einem Radfenſter im ebenfalls gemuſterten Fenſterbogenfeld; alles in feinſter Backſteinarchitektur.**) Im nördlichen Querſchiff kommt die Gothik ſelbſtändiger zur Geltung. — Der Palazzo pubblico vereinigt Backſtein- und Steinarchitektur zu einem ſchönen, imponierenden Ganzen. Ueber einer offenen, mit bunten Marmorſtreifen horizontal bedeckten Halle mit 5 auf breiten Pfeilern ruhenden Spitzbogen, erhebt ſich der Ziegelbau des Obergeſchoſſes mit 6 großen, reichverzierten rundbogigen Fenſterrahmen, deren jeder drei kleinere durch Säulchen verbundene Rundbogenfenſter und ein anmuthig gemuſtertes Fenſterbogenfeld einſchließt. Unter dem Kranzgeſims zieht ſich ein Fries von ſich durchkreuzenden

*) G. Knight a. a. O. 32.
**) Runge a. a. O. II. 6. (6—9.)

Rundbogen hin, über demſelben eine ausgezackte Mauerkrone mit einer Rundbogengalerie. In Compoſition, Verhältniſſen und Ausführung wird dieſer Palaſt nicht leicht von einem andern der Zeit übertroffen, oder nur erreicht.*)

In Modena dürfte außer der kleinen Kirche S. Francesco aus dem 14. Jahrh. von Gothik nichts zu ſehen ſein. Dagegen bietet uns Bologna ein imponierendes Beiſpiel derſelben, obwohl aus ihrer Spätzeit. Unter der Herrſchaft der Familie Pepoli gegen Ende des 14. Jahrhunderts entwickelt Bologna ſeine lebendigſte politiſche Macht, die auch ſogleich ſich ein Denkmal zu ſetzen bereit iſt, nicht nur gleich den größten der italieniſchen Republiken, ſondern größer und prächtiger, als jedes andere. Acht Kirchen wurden niedergeriſſen, um Raum zu gewinnen für das Gebäude, das den Namen des Schutzheiligen der Stadt tragen und den ewigen Ruhm des Freiſtaates verkünden ſollte. Am 7. Juli 1390 ward der Grundſtein zum Baue von S. Petronio gelegt, deſſen Plan und Ausführung dem bologneſiſchen Architekten Ant. Vincenzo und dem Servitengeneral P. Andrea Manfredi**) übertragen worden. Nach dieſem Plan ſollte die Kirche 608 F. l., am weitausladenden Querſchiff 436 F. br., die Kuppel 250 F. h. ſein und einen Durchmeſſer von 110 F. haben; dazu 54 Capellen und 4 Thürme erhalten. Der Bau wurde nicht, wie üblich, beim Chor, ſondern mit dem Langhaus begonnen; am 4. October 1392 las man die erſte Meſſe in einer der 4 vollendeten Capellen. Es wurde fortgebaut bis 1659, bis zu welcher Friſt man noch nicht ganz bis zum Querſchiff vorgedrungen und die Bekleidung der Façade kaum angefangen war. So iſt die Kirche auf unſere Tage ge-

*) Runge a. a. O. I. 45. (1—2.)

**) Cicognara, stor. d. scult. II, 2. c. 7. p. 235. (ed 8°.)

kommen. Das Langhaus 330 F. l., 147 F. br., im Mittelschiff 118 F. h. (innere Seitenschiffe 70½ F. h., äußere 48 F. h.) ist fünfschiffig, doch so, daß beide äußerste Seitenschiffe zu Capellen verwendet sind. (Ebenso sollte das Querschiff werden und den Chor ein Capellenkranz umgeben; über der Kreuzung eine mächtige achtseitige Kuppel sich erheben.) 6 Joche hat das Langhaus; die Gewölbfelder des Mittelschiffes sind quadratisch, die nächsten Seitenschifffelder, halb so breit, oblong, die äußersten, für 2 Capellen getheilt, wieder quadratisch. Am Ostende der Seitenschiffe stehen 2 Thürme, denen gegenüber am Anfang des projectierten Capellenkranzes zwei andere neben der Kuppel aufsteigen sollten. Die Pfeiler haben eine Kreuzform mit abgefasten Ecken und zwischengestellten Gewölbträgern, volle aus drei Blätterreihen bestehende Capitälkränze, spitzbogige Scheidbögen und über den Pfeilern Halbpfeiler als Träger des spitzbogigen Mittelschiffgewölbes. Aehnlich geformt sind auch die Bogen der Capellen, deren Fenster gleichfalls spitzbogig sind, während die Seitenschiffe und das Mittelschiff durch runde, mit Bogenzacken besetzte Fenster Licht einlassen. Die Façade, die, wie erwähnt, noch fast ganz unbekleidet geblieben, hat noch die den Schiffen entsprechende dreifache Abstufung; sollte aber nach einem alten, in der Opera der Kirche aufbewahrten Entwurf einen fünfgiebeligen obern Abschluß erhalten.

Aus frühgothischer Zeit stammen in Bologna S. Domenico*) aus dem 13. Jahrh. die Grabkirche dieses Heiligen, auffallend besonders durch die flachen Strebebogen am Chor; S. Francesco**) aus dem 14. Jahrh. von besonders guten Verhältnissen, mit schön verzierten Giebeln (mit Emailplatten) und

*) Runge a a. O. I. 36. (3.) 38. (1. 3.)
**) Runge, I. 25. 31. 33. (1. 2. 3. 5.)

einem reichausgestatteten Thurm; S. Giacomo maggiore*) von 1267 (eingewölbt 1497), mit einfacher wirksamer Façade, einem Rundbogen-Portal mit spitzbogigem Giebel, hohe Spitzbogenfenster zu beiden Seiten, und einem schmuckvollen obern Abschluß. — Einer Eigenthümlichkeit der bolognesischen Gothik muß ich hiebei gedenken, einer Form des Giebels, der an der Spitze sich nicht schließt, sondern zu einer neuen Fläche übergeht, die mit einem flachen Giebel mit concaven Schenkeln endet. Noch gehören hierher S. Martino von 1217 und 1313, und ai Servi von 1383. — Unter den weltlichen Bauten muß der Palast des Podestà von 1201 mit einer Façade von Bartolommeo Fiorovanti von 1485 hervorgehoben werden; aber ein Prachtstück des Backsteinbaues italienischer Gothik ist der Palast der Mercanzia vom J. 1294.**) Ueber einer Vorhalle, deren spitzbogige Kreuzgewölbe von Consolen und von Pfeilern getragen werden, die zugleich spitzbogigen Arcaden als Unterstützung dienen, davon zwei der Vorder-, eine jeder Nebenseite angehören, erhebt sich das obere Stockwerk. Zwei Reihen korinthischer Blätter mit Blumen und gegliedertem Gesims schmücken die Capitäle der viereckten, zum Theil mit Rundstäben abgefasten Pfeiler; glatte, gewundene, verzierte Rundstäbe bilden den Rahmen der Bogen, welche Medaillons mit Bogenzacken und Reliefs zwischen sich und ein vielgegliedertes Gesims über sich haben. Diesen Bogen entsprechen im obern Stockwerk vier große, überaus reich eingefaßte und ausgesetzte Spitzbogenfenster, zwischen deren zwei vordern ein Altan nebst hohem gothischen Baldachin vorgebaut ist. Das Kranzgesims besteht aus einem von gegliederten Consolen getragenen, ausgezackten Spitzbogenfries und

*) Runge, I. 6. (1.)

**) Runge, I. 32. (3. 6.) 35. II. 19. (2.) G. Knight a. a. O. II. 40.

der mit Vierpässen geschmückten Attike darüber, auf welcher eine massive Mauerkrone den obern Abschluß bildet. — Was diesem Werk der Backstein-Architektur einen besondern Reiz verleiht, ist, daß alle Ornamente von weißem Marmor sind. — Das Gebäude, stark beschädigt durch den Einsturz eines benachbarten Thurmes, ist 1484 bis 1499 einer weitgehenden Restauration unterworfen worden. S. D. Kunstblatt 1852 S. 291.

Noch gedenke ich des schönen gothischen Portals am Vorhof von S. Giovanni Evangelista in Ravenna vom Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts, ausgiebig mit Sculpturen ausgestattet, die sich auf die Geschichte der Gründung dieser von Galla Placidia gestifteten Kirche beziehen.

Toscana

bietet uns in dieser Zeit ein weites Feld großartigster Bauthätigkeit. Wie hier das politische Leben Italiens gipfelte, so war es auch das Geburtsland der neuen Kunst, die durch hochbegabte Genien in Werken der Baukunst, Bildnerei und Malerei verherrlicht worden, mit denen ein neuer Tag, eine neue Zeit beginnt, in welchen Italien seinen schönsten Blüthenreichthum entfaltet hat.

Wir beginnen unsere Wanderung durch Toscana mit Pisa, dessen Bedeutung für die Kunstgeschichte bereits in den zurückgelegten Zeiträumen sich herrlich offenbart hatte.*) Noch stand es reich und mächtig da im 13. Jahrhundert und manch ein großartiges Denkmal weist auf den Ruhm jener Zeiten zurück. Noch lange werden romanische Formen, Rundbogengalerien und Friese, auch derartige Fenster und Portale beibehalten und mit gothischen in Verbindung gebracht. Das schlichteste Beispiel

*) J. M. Georges Rohault de Fleury, les monuments de Pise au moyen âge. Paris 1866.

bietet S. Nicola mit ſeinen Blendarcaden der Façade und dem Glockenthurm, in deſſen einfach übereinander geſetzten — nach oben verjüngten und umgeſtalteten, aus der Rundung ins Achteck, ſodann in eine 16-ſeitige Bogengalerie und endlich ins Sechseck übergeführten — Stockwerken Fenſteröffnungen nach Art jener Arcaden angebracht ſind.*) Wenn für dieſen Bau Nicola Piſano als Urheber genannt wird, ſo iſt wenigſtens die Klarheit des Planes und die Conſequenz der Durchführung in voller Uebereinſtimmung mit ſeinem ſonſtigen künſtleriſchen Charakter. Um etwas ſpäter, auch dem Nicola zugeſchrieben (jedenfalls noch aus dem 13. Jahrh.), dürfte die Façade der alterthümlichen Baſilica S. Michele in Borgo ſein, an welcher die Galerien bereits den Spitzbogen haben.**) Sicher von Nicola hingegen iſt die Kanzel des Baptiſteriums***) vom J. 1260. Sie iſt ſechseckig, von 7 Säulen getragen, die auf Löwen und andern Figuren ruhen, 13½ F. hoch. Die Säulen mit Akanthuscapitälen ſind durch Kleeblatt-Rundbogen verbunden. Von dieſem höchſt bedeutenden Kunſtdenkmal des 13. Jahrh. wird ſpäter bei der Bildnerei weiter die Rede ſein. — Die Façade von S. Caterina†) iſt eine Wiederholung des bekannten Bekleidungsſyſtems mit ſchwarzen und weißen Marmorſtreifen, aber mit Anwendung des Spitzbogens für die Galerien und Fenſter, und mit einem über das Dach der Kirche emporragenden, blinden Giebel. — Von noch einigen andern Piſaner Kirchen, die zum Theil in dieſen Zeitraum, zum Theil in den frühern gehören, habe ich bereits im erſten Bande S. 255 Nachricht gegeben.

*) Abbildung bei Rohault de Fleury pl. 33. 34.
**) Abbildung bei Rohault de Fleury pl. 43.
***) Abbildung ebendaſ. pl. 53.
†) Abbildung ebendaſ. pl. 35.

Zu den eigenthümlichsten kirchlichen Bauwerken, und zwar nicht nur Pisa's, oder Italiens, sondern der christlichen Kunst überhaupt, gehört die kleine Kirche S. Maria della Spina am linken Arno-Ufer; ursprünglich S. Maria del Pontenuovo, und erst im 15. Jahrhundert umgetauft, zu Ehren einer Reliquie von der Dornenkrone Christi, die ein Pisaner Bürger aus dem Orient nach seiner Vaterstadt gebracht und die später darin niedergelegt worden. Haben wir früher gesehen, daß das kirchliche Gebäude seiner ursprünglichen Bestimmung nach das Grab des Heiligen, ein Reliquiarium im Großen war (wie denn auch die Reliquienkästen in der Form von Kirchen gebildet wurden): so sehen wir hier das kirchliche Gebäude auf die Größe und Gestalt eines Reliquienbehälters, allerdings von immerhin bedeutenden Dimensionen (von etwa 20 F. Br. und 30 F. L.) zurückgeführt. Dieß Kirchlein stammt aus Zwei verschiedenen Zeiten. Erbaut im J. 1230 erfuhr es im J. 1323 eine ansehnliche Erweiterung gegen Osten*), die, wie vorauszusetzen, eine abweichende Bauweise zeigt. Ungeachtet der Verschiedenheit beider Theile wird doch Giovanni Pisano als Erbauer genannt, ohne Rücksicht darauf, daß er 1230 noch nicht, 1323 nicht mehr lebte. Die übliche Pisaner Marmorbekleidung mit wechselnden Streifen ist auch hier angewendet.**) Einfacher und harmonischer, als die Westseite, ist die Ostseite.***) 4 Pilaster mit offenen Baldachinen auf gewundenen Säulchen theilen sie in 3 Theile, und dienen 3 glatten Spitzbogen, von denen der mittlere höher ist als die beiden andern, zum Ruhepunkt. In gleicher Weise überbogt hat jede der 3 Mauerab-

*) Die Documente s. bei Morrona, Pisa illustr. III. p. 310 ff.
**) Abbildung bei Rohault de Fleury. pl. 36. 37.
***) Chapuy a. a. O. II, 127.

theilungen ein ſchmales Spitzbogenfenſter, und, entgegen dem ſehr flachen Dach, einen ſehr ſpitzen, mit Krabben beſetzten, mit einer Kreuzblume und einer Statue abſchließenden, mit einem blinden Rundfenſter verzierten Giebel, von denen der mittlere der höchſte iſt; ſo daß das Dreigiebelſyſtem hier in voller Klarheit angewendet erſcheint. Hinter dieſen Giebeln ſteigen 3 maſſive, ebenfalls auf ihrer Spitze Statuen tragende Pyramiden ſteil empor. An der Südſeite unmittelbar neben dem Eckpfeiler ſteht die Thüre des ältern Theils, rechtwinkelig, mit reliefierten Pfoſten, mit Architrav und horizontalem Geſims, darüber eine Fenſterroſe in ſpitzbogiger Umrahmung, mit einem Giebelabſchluß wie die Fenſter der Oſtſeite. — Dieſe Seite gehört größtentheils dem ſpätern Anbau an (die Weſtſeite vielleicht einer noch ſpätern). Der größte Reichthum der Ornamentik wird an jener entwickelt. 5 Pilaſter theilen ſie in 4 Theile; 4 flache Spitzgiebel überſpannen nebſt der Thüre 3 Fenſter mit ausgezackten Spitzbogen auf gewundenen Säulen. Die ganze Seite entlang zieht ſich ein Geſims mit Zahnſchnitt, und darauf ſteht eine Spitzbogengalerie mit Zwergſäulen, Spitzgiebeln und Statuen, darüber hochaufgethürmte Baldachine und inmitten eine Niſche mit der Statue eines Biſchofs. Hier ſtrebt jedes Glied, Säulchen, Giebel, Fialen, Pyramiden wie Blumen zum Licht empor, und in ſchönem und mildem Gegenſatz gegen den einfacheren, obſchon immer ſchmuckvollen Unterbau. Vieles erinnert hier an die Weiſe Giovanni's; allein da dieſer Theil des Gebäudes erſt nach ſeinem Tode errichtet worden, ſo kann man nur auf Nachahmung ſchließen. — An der Weſtſeite*) (die Nordſeite kommt, als ganz ſchmucklos, nicht in Betracht) erhält die Kirche ein ganz eigenthümliches Ausſehn. An die Stelle

*) G. Knight a. a. O. II. 33. Rohault de Fleury a. a. O. 36.

der Dreitheilung ist die Zweitheilung getreten. Die beiden Eckpilaster endigen, wie die bisherigen, mit hohen Baldachinen. In der Mitte zwischen beiden steht nur ein niedriger Baldachin auf dem gleichgeformten und gegliederten Pilaster. Von Pilaster zu Pilaster ist ein flachrunder Doppelbogen gespannt über eine rechtwinklig abgeschlossene Thüre, deren breite, verzierte Seitenpfosten in den Flachbogen hinauf reichen, so daß der Architrav nur ein kleines Kreissegment bildet. Ohne Verbindung mit dem (tiefern) Gesims der Pilaster zieht sich ein mit Blättern verziertes Gesims über der Façade hin und trägt über jeder der beiden Thüren einen (nicht sehr) spitzen Giebel mit einer Fensterrose und drei Medaillons, mit Krabben und einem Baldachin auf der Spitze. Das Dreigiebelsystem, das auf diese Weise aufgegeben schien, hat der Architekt auf eigenthümliche Weise zu retten versucht: er hat zwischen die beiden Giebel einen dritten höhern eingeschoben, der aber, da seine Schenkel auf die Schenkel der andern treffen mußten, kein Dreieck, sondern eine Raute bildet; übrigens im Gesims, den Krabben und dem Baldachin den andern gleicht, aber an der Stelle der Fensterrose eine spitzbogige Nische hat. Anordnung, Formen (wie der Flachbogen) und Gliederungen mit den sehr der Renaissance sich nähernden Ornamenten weisen diesen Bautheil in die Spätzeit des 14. Jahrhunderts.

Haben wir gesehen, daß die Pisaner das kirchliche Gebäude in die Beschränkung eines Reliquiariums zurückführen konnten, so können wir ihnen auch zu einer Stelle folgen, wo sie die ursprüngliche Bedeutung desselben als Grabstätte im ausgedehnten Maße zur Geltung gebracht, zum Campo santo.*)

Es war, wie alte Chronisten und Geschichtschreiber berichten,

*) Rohault de Fleury a. a. O. pl. 39—42.

im J. 1188, daß der Erzbiſchof Ubaldo de' Lanfranchi mit einem Kreuzheer nach Jeruſalem gezogen, und dort — von einem frommen Eifer angetrieben — Erde vom Berge Golgatha aufnehmen, mehr denn 50 Schiffe damit befrachten ließ, und ſie bei ſeiner Rückkehr im J. 1200 nach Piſa mit ſich nahm. Er kaufte ein Grundſtück neben dem Dom, breitete die Erde des heiligen Landes daſelbſt aus und machte einen Kirchhof daraus. 78 Jahre ſpäter ward derſelbe nach Beſchluß der Gemeinde von Giovanni Piſano mit jenem Gebäude umgeben, das jetzt noch ſteht, und neben deſſen Haupteingang die Urkunde des Baues in eine Marmortafel eingegraben iſt mit den Worten: A. D. MCCLXXVIII tempore Dni. Federigi Archiep. Pis. et Dni Tarlati Potestatis: Operario Orlando Sardella: Joanne Magistro edificante.

Hat irgend ein architektoniſcher Gedanke ein Anrecht auf unſere unbedingte Zuſtimmung, und als architektoniſche Ausführung auf unſere wärmſte Bewunderung, ſo iſt es das Campo ſanto zu Piſa. Der Friedhof iſt ein, ernſten religiöſen Betrachtungen gewidmeter Ort, wie die Kirche, und doch keine Kirche. Hier feſſelt kein Geiſtlicher uns an ſein Wort oder Amt, kein Ritus lenkt unſre Gedanken! Frei ergehen wir uns in Erinnerungen an große oder geliebte Geſtorbene; ruhig gedenken wir des eignen Todes und bereiten uns auf ſeinen Eintritt vor; und ſchöpfen Troſt und Frieden aus der heiligen Stille rings umher. So in die Mitte geſtellt zwiſchen Kirche und Leben, von jener den Inhalt, von dieſem die Freiheit der Gedanken empfangend, iſt der Friedhof vor andern die Stelle, wo ſich die Kunſt nach allen Richtungen äußern und bewähren, wo die Phantaſie ihre Schwingen ungehemmt ausbreiten kann.

Von dem Domplatz, deſſen Abgeſchiedenheit von den belebteren Stadttheilen, zugleich mit den hocheigenthümlichen

Bauten des Doms, des Glockenthurms und des Baptisteriums eine nichts weniger, als weltliche Stimmung erweckt, tritt man in die große Halle, die 24½ F. breit den geweihten Boden in einem Rechteck umgiebt, dessen Langseiten 354 F., dessen schmale Seiten 114 F. lang sind. In der Mitte der (schmalen) Ostwand befindet sich, kirchlicher Anordnung gemäß, die mit einer Kuppel überwölbte Grabcapelle; an der Nordwand sind zwei kleinere, wie es scheint, nicht ursprüngliche Capellen. Im Süden und Westen hat die Umfassungsmauer, die außen mit rundbogigen Blendarcaden und wechselnden Marmorstreifen verziert ist, und an der Südseite zwei Eingänge hat, keinen Zusatz. Die innere Mauer um den Friedhof selbst wird von hohen rundbogigen, mit gothischem Maßwerk ausgesetzten Arcaden getragen, die den feierlichen Eindruck des Ganzen wirksam steigern. Der Friedhof ist nicht allgemeiner Begräbnißplatz, sondern eine Art Ruhmeshalle und ewige Ruhestatt für ausgezeichnete, um die Stadt oder das Vaterland verdiente Personen. In diesen Räumen wurden im 14. und 15. Jahrh. Bildnerei und Malerei zu angemessener und bedeutsamer Thätigkeit geführt; wovon später die Rede sein wird.

Am linken Ufer des Arno neben der mittleren Brücke steht die Dogana, ein Baudenkmal strengen Styls aus dem 14. Jahrh. und gegenüber ein Privathaus, ein Beispiel des zierlichsten Ziegelbaues mit Rund-, Flach- und Spitzbögen und allerhand feiner Verzierung aus demselben Jahrhundert, bereits mit Andeutungen von Renaissance.*)

In Lucca sind einzelne Theile im Langhaus und Querschiff von S. Martino aus dem 13. Jahrh.; die Säulenreihe an der Südseite von S. Michele von 1377. S. Pietro

*) Runge a. a. O. II. 12. 19 (4—7.)

Somaldi hat eine Façade von 1248; S. Vincenzo ed Anastasio eine ähnliche aus derselben Zeit.

Pistoja besitzt in seinem 1337 von Cellino di Nese erbauten Baptisterium ein Beispiel seiner toscanischer Gothik, mit schwarzer und weißer Marmorbekleidung des achteckigen Baues, mit Eckpfeilern, die in Fialen ausgehen, einem rundbogigen Giebelportal, schmalen spitzbogigen Fenstern und gleichgeformten Mauerblenden. Vom J. 1294 ist S. Francesco al Prato; von 1380 S. Domenico; von 1360 die Vorhalle von S. Jacopo. Die Kanzel in S. Andrea ist von Giovanni Pisano nach dem Vorbild der Kanzel von seinem Vater im Baptisterium zu Pisa 1303 errichtet worden. — Von weltlichen Gebäuden Pistoja's gehören hierher: das Ospedale grande del Ceppo von 1277; der Palazzo della Communitá von 1295 und der Palazzo Pretorio, jetzt Tribunal, von 1368, beide mit Spitzbogen über den Fenstern. —

Die Façade und der rechtwinklige Abschluß des Domes in Prato angeblich von Giovanni Pisano, stammen von 1317 und den folgenden Jahren. Die Vorderseite hat ein spitzbogiges Portal ohne Giebel und einen obern Abschluß nach den Dachlinien der Schiffe, sowie die übliche Marmorbekleidung aus den Jahren 1356—57. Nach Vasari hat Giovanni auch die Capella della Cintola erbaut, welche die Pratenser dem Gürtel der heil. Jungfrau errichten ließen, da er im J. 1312 in Gefahr gerathen, aus seinem nicht ganz sichern Bewahrorte gestohlen zu werden; sowie den Glockenthurm des Doms, der aber nach dem Tode Giovanni's von den Sienesen Niccolo di Cecco del Mercia und von seinem Sohne Sano zu Ende geführt worden.*) — S. Domenico wurde 1281 be-

*) Vasari, ed. Le Monnier, I. p. 279.

gonnen, 1300 dem Fra Mazzetto übergeben, war aber 1322 noch nicht beendet.

Wir wenden uns nun nach Florenz als dem eigentlichen Mittelpunkt der Kunstthätigkeit dieses Zeitraums. Giovanni Villani, der zeitgenössische Chronist*) (gest. 1348) nennt ihn (vorzugweis das letzte Jahrzehnt des 13. Jahrh.) „das goldene Zeitalter von Florenz," und sagt: „Friede war in der Stadt. Die Gesetze, durch eine verbesserte Regierung kräftig gehandhabt, waren von der Bürgerschaft geachtet. Der Handel, durch frühere Unruhen häufig unterbrochen, blühte aufs Neue und erstreckte sich fast über alle Länder der Christenheit. Durch ihn konnte Florenz eine Welt umkehren, nicht nur einen Dom bauen." Und außer diesem Dome baute Florenz in jener Zeit noch Kirchen wie S. Maria novella, S. Maria maggiore, S. Croce, S. Remigio, ferner die großartigen Mauern und Thore, den Palazzo vecchio, den Palast des Podestà, die Loggia dei Lanzi, Or San Michele, das Bigallo, die Arnobrücken u. a. m.

S. Maria novella, berühmt durch Michel Angelo's Begeisterung für diese Kirche, die er seine Braut zu nennen pflegte, mit dem dazu gehörigen Dominicanerkloster angefangen 1256, und erweitert 1279 nach den Plänen der Mönche Sisto und Ristoro, fortgeführt von Fra Borghese und Fra Albertino, beendigt 1357 von Fra Giov. Bracchetti da Campi und Fra Talenti; die Façade angefangen 1350 und geendigt von Leon Battist Alberti 1470 und von seinem Sohn Bernardo. Der Plan erinnert an die, angeblich von Nicola Pisano erbaute Kirche S. Trinità (in ihrem alten Zustand) mit ihren quadratischen Pfeilern und schmalen Nebenschiffen, an welche freilich tiefe Capellen sich reihen. Die Kirche ist drei-

*) Istorie, Libr. VIII. c. 7.

schiffig, hat ein breites Querschiff und einen rechtwinkeligen Chorabschluß mit Nebencapellen. Die Pfeiler, aus dem Viereck construiert mit Halbsäulen und abgefasten Ecken, stehen nicht in gleicher Zwischenweite (gegen Westen 44—46 F., gegen das Querschiff nur 35 F. auseinander), die Arcaden sind spitzbogig, die Gewölbfelder der Seitenschiffe oblong, von gleichem Längendurchmesser wie die quadratischen des Mittelschiffs. Die Mittelschiffmauer ist infolge der Weitstellung der Pfeiler nicht hoch; der Gesammteindruck des Innern ist der eines weiten, möglichst freien Raumes. — Die Außenseiten sind sehr schlicht; die Fenster spitzbogig, ein Rundbogenfries ringsum unter dem Kranzgesims, starke, viereckte, mit gleichen niedrigen Thürmchen beschwerte Eckpfeiler am Schluß des Chors wie an beiden Seiten des Querschiffs; der an der Nordostseite stehende Thurm baut sich in mehren Stockwerken auf, viereckig mit Spitzbogenfenstern, Rundbogenfenstern auf Säulchen, Rundbogenfriesen bei den Abtheilungen der Stockwerke, 4fachem Giebelabschluß und einer steilen 4seitigen Pyramide. — Die Façade gehört schon in die Zeit der Früh-Renaissance.

Mehre weite und schöne Kreuzgänge aus der Zeit des Kirchenbaues schließen sich an, in einem derselben die schöne Capelle der Spanier, bekannt wegen ihrer merkwürdigen Wand- und Deckengemälde.*)

S. Maria maggiore, eine dreischiffige Gewölbkirche, angeblich auch von Nicola Pisano, deßgleichen S. Remigio, ebenfalls gewölbt, gehören der Zeit und Art nach hierher.

Die Franciscaner-Kirche S. Croce, im Lauf der Zeiten durch ihre zahlreichen und bedeutsamen Grabmonumente und

*) In neuester Zeit (1869) hat man einen Hofraum an der Südseite mit einer hohen Mauer umgeben, mit einer Galerie von spitzbogigen Nischen nach innen, wie nach der Straße.

Capellen zu einem National-Museum, einer toscanischen Walhalla geworden, ist im J. 1295 von Arnolfo da Colle (oder di Cambio) erbaut, nach einem ebenso eigenthümlichen, als ausgedehnten Plan. Bei einer Breite von 128 F. und einer Länge von 440 F. ist die Kirche wesentlich ein dreischiffiges Langhaus, mit einem sehr schmalen, wenig ausladenden Querschiff, einem Chor von sehr unbedeutender Länge und Breite mit polygonem Abschluß, aber mit je 5 Nebencapellen an jeder Seite mit rechtwinkeligem Abschluß, und außerdem mit einigen angebauten Capellen. 2 mal 7 achteckige Pfeiler theilen die Schiffe, und sind unter sich und mit der Umfassungsmauer der Seitenschiffe durch breite Spitzbogen verbunden, über denen im Mittelschiff eine Consolengalerie sich hinzieht. Alle drei Schiffe haben offene Dachrüstung; die Querschiffe Satteldächer, die außen mit blinden Giebeln ausgestattet sind. — Die Façade, für deren Ausführung die Mittel der Baucasse nicht ausgereicht zu haben scheinen, ist im J. 1857 auf Kosten eines Privatmannes vom Cav. Mattas mit bunten Marmortafeln in der Weise des 14. Jahrhunderts bekleidet und vom Bildhauer Dupré mit Sculpturen geschmückt worden. — Auch an diese Kirche sind mehre sehr große und schöne Kreuzgänge angebaut.

Meister Arnolfo war aber noch zu einem größern Werk berufen, das ein ewiges Denkmal sein sollte der stolzen Herrlichkeit der Republik. Im J. 1294 hatte der Senat der florentinischen Republik an der Stelle der S. Reparata-Kirche, die seit 1128 als Dom gedient, aber unzureichend geworden, einen neuen Dombau einmüthig beschlossen und denselben dem Baumeister Arnolfo übertragen. In dem Bestallungsbrief, in welchem sich die Denkweise der Unternehmer sehr bezeichnend ausspricht, heißt es: „In Erwägung, daß die größte Klugheit eines Volkes von großem Ursprunge darin bestehe, in seinen

Unternehmungen ſo zu verfahren, daß man aus ſeinen öffentlichen Werken ebenſo ſehr ſein weiſes, wie ſein hochherziges Handeln erkenne, wird Arnolfus, der Baumeiſter unſers Gemeinweſens, beauftragt, für den Wiederaufbau der Kirche S. Reparata ein Modell, d. i. einen Bauplan zu entwerfen, und zwar in jener höchſten und erhabenſten Großartigkeit, die nicht größer und ſchöner erfunden werden kann von der Kunſt und Macht der Menſchen. Denn von den Einſichtigſten dieſer Stadt iſt in öffentlicher und geheimer Verſammlung berathen und beſchloſſen worden, daß die Werke des Gemeinweſens nicht anders, als nach einem Entwurfe zu unternehmen ſeien, der geeignet iſt, ſie einer Geſinnung entſprechend zu machen, die zur allererhabenſten wird, weil ſie aus den Geſinnungen vieler Bürger beſteht, die ſich zu einem einzigen Willen verbinden; und dieſes muß um ſo viel mehr geſchehen, als die Beſchaffenheit jener Hauptkirche erwogen wurde.*)"

Wie herausfordernd nun auch dieſer Auftrag lautet, und wie ſehr ſich's Arnolfo hat angelegen ſein laſſen, demſelben durch eine große Conception, namentlich durch die Anlage einer von drei Halbkuppeln umgebenen großen Kuppel und eines dreiſchiffigen Langhauſes zu entſprechen, ſo hat doch der Bau unter den Händen ſeiner Nachfolger immer größere Dimenſionen angenommen und iſt in Styl und Ausführung immer bedeutender geworden. Noch iſt zwar ſeine Geſchichte nicht vollkommen aufgeklärt; dennoch aber bietet er ſelbſt mehre ziemlich ſichere

*) Aus dem Libro delle Riformagioni bei Richa, le chiese Fiorentine, Vol. VI. Für die Geſchichte des Baues ſ. außer Richa a. a. O. F. G. Müller in der Biographie deſſelben von mir, S. Gallen 1849. Auch Camillo Boito, Ricerche storiche sul Duomo di Firenze del 1294 al 1367. Milano 1866. Abbildungen bei Chapuy a. a. O. 70. G. Knight II, 27. Gailhabaud, Denkm. d. Baukunſt III. Lief. 93.

Anhaltpunkte dafür. Auch besitzen wir in einem Frescobild der spanischen Capelle von S. Maria novella aus der Mitte des 14. Jahrhunderts eine Abbildung des Domes, in welcher wir die Zeichnung Arnolfo's annähernd wiedererkennen dürfen.

Arnolfo starb am 13. März 1311, hatte also 12 Jahre dem Bau vorgestanden. Da der alte Dom noch stand, mußte der neue in Westen begonnen werden. Hier bemerken wir sogleich den großen Unterschied der ersten beiden Joche von den folgenden. Zwar bleibt die Form der Pfeiler, das nicht übereck gestellte Quadrat mit abgefasten Ecken, auch für die anderen beiden Joche; allein dort kommen bis zum Ende des zweiten Joches auf jede Seite fünf Pilaster, die nur wenig an der Außenseite vortreten; auf die andern beiden Joche treffen nur zwei, aber sehr stark vortretende Pilaster. An der Außenseite tritt der Unterschied dieser beiden Abtheilungen des Langhauses noch schärfer hervor: die fünf ersten Pfeiler reichen nur bis an den Fries unter dem Kranzgesims; der sechste und siebente dagegen reichen bis in das Kranzgesims, das sich um sie verkropft; die Fenster, die in den ersten Abtheilungen schmal sind, mit ihrer Basis zur Basis des Portalbogens herab, mit der Spitze ihres Giebels bis an das erste Zahnschnittgesims hinaufreichen, sind in der zweiten Abtheilung breiter, haben einen weniger spitzen Giebel, gehen nicht so tief herunter, aber bedeutend höher hinauf. Ebenso verhalten sich die Portale, so daß die zweite Abtheilung einen bei Weitem größern Eindruck macht, mit welchem das mächtige Kranzgesims übereinstimmt, so daß anzunehmen ist, daß der Plan Arnolfo's die Umfassungsmauern nicht über die Höhe seiner Pilaster hinauf projectiert hatte, womit die fortschreitende Kunst unter einem seiner Nachfolger sich nicht begnügen mochte.

Nach Arnolfo's Tode trat eine lange Unterbrechung des

Baues ein. Erſt im J. 1332 wurde Giotto di Bondone zum Dombaumeiſter ernannt und zur Weiterführung des Baues, ſowie zur Aufführung eines Glockenthurmes aufgefordert. *) Vornehmlich der letztern Aufgabe ſich widmend, hat er den Plan zu jenem vielbewunderten Campanile entworfen und auszuführen angefangen, wie er noch jetzt wohlerhalten eine der Hauptzierden von Florenz bildet.**) Quadratiſch, mit 4 ſtarken, polygonen Eckpfeilern, ſteigt er mit 7 Stockwerken über einem breiten, ſchöngegliederten Sockel in allmählicher Verjüngung empor. In den Proportionen der Stockwerke herrſcht ein wohlgefälliger Wechſel, ſo daß die 4 untern ungefähr zwei Dritteln der andern 3 Stockwerke gleich kommen, daß das 5. und 6. (ein jedes an jeder Seite mit 2 hohen, zweigetheilten Spitzbogenfenſtern) die gleiche Höhe haben, das oberſte aber (mit einem dreitheiligen ſehr hohen Spitzbogenfenſter an jeder Seite) nebſt dem Kranzgeſims um $\frac{1}{3}$ höher iſt, als jedes von ihnen. Die 4 untern Stockwerke ſind theils mit Reliefplatten, theils mit Statuen-Niſchen verſehen, zwiſchen denen kleine Lichtöffnungen angebracht ſind. Das Ganze iſt mit Täfelwerk von grünen, rothen und weißen Marmorplatten in wechſelnden Formen belegt und mit vielen Sculpturen geſchmückt. Reichverzierte Geſimſe ſchließen die Stockwerke ab; gradlinige Giebel decken die Spitzbogen der mit dem feinſten Maßwerk ausgeſtat-

*) So Richa a. a. O. IV. 23. Das Originaldocument bei Gaye, Carteggio I. 481. iſt vom 12. April 1334 datiert (auch bei Baldinucci, storia etc. IV. 30). Darin heißt es: „Die Republik Florenz, ſelbſt die erhabenſten Vorbilder übertreffend, will ein Gebäude aufgeführt ſehen, ſo groß an Höhe und Beſchaffenheit, daß es alles überbiete, was jemals derart in den Zeiten höchſter Macht von Griechen oder Römern geſchaffen worden."

**) Der Grundſtein dazu iſt am 28. Juli 1334 mit großer Feierlichkeit gelegt worden.

teten Fenster; ein prächtiger Kranz von Tragsteinen trägt die Galerie, die den obern Abschluß bildet, für welchen nach Giotto's Entwurf eine steile Pyramide projectiert war, die nicht zur Ausführung gekommen ist.

Am Dombau selbst scheint Giotto wenig gefördert zu haben. Die von Arnolfo bereits begonnene Bekleidung der Façade ließ er mit Genehmigung der Bauverwaltung, als der Idee des Ganzen zu wenig entsprechend, 1334*) abreißen, und durch eine andere nach seinem Entwurf ersetzen. Die 4 Nischen zu Seiten des Haupteingangs hatte Giotto von Arnolfo's Plan beibehalten, aber noch durch eine große Anzahl derselben vermehrt, auch eine Thronnische mit einem hohen Baldachin über dem Haupteingang angebracht für eine sitzende Madonnenstatue, überhaupt der Sculptur ein weites Feld der Thätigkeit dabei angewiesen, so daß ein Prachtwerk ohne Gleichen im Entstehen war, an welchem auch nach Giotto's Tode, 1336, aber freilich nur bis 1342 fortgebaut wurde.**)

Auf Giotto folgte als Dombaumeister sein Schüler Taddeo Gaddi, der bereits 1336 als Erbauer der Brücken Ponte vecchio und P. a S. Trinità, welche die Ueberschwemmung von 1333 zerstört hatte, sich einen Namen als Architekt erworben, und der sich — wie es scheint — auf die Weiterführung der von seinem Meister begonnenen Arbeiten an dem Glockenthurm und der Façade nach dessen Entwürfen beschränkt hat. Einen neuen Aufschwung gewann der Dombau unter Andrea di

*) Richa a. a. O. VI. theilt eine (freilich fragliche) Abbildung derselben mit.

**) Es ist bekannt, daß Großherzog Franz von Toscana die Façade Giotto's auf den Rath des Provveditore Uguccione und des Architekten Bern. Buontalenti 1588 herunterreißen ließ, um eine andere im modernen Geschmack an ihre Stelle zu setzen; was glücklicher Weise nicht geschehn ist.

Cione, genannt Orcagna*), dem derselbe um 1356 übertragen wurde. Unter ihm ist der Bau weiter nach Osten vorgerückt; sein Werk ist die o. e. großartige Anordnung der Seitenfaçade und das Kranzgesims mit den durch Kleeblattbogen verbundenen Tragsteinen und der Rosettengalerie darüber, eine der schönsten Compositionen italienischer Gothik.

Von 1376 bis 1383 wurde — wenn auch mit Unterbrechungen — an dem östlichen Abschluß des Domes, den 3 Chören in Norden, Osten und Süden gearbeitet. Der Augenschein**) ergibt auch hier eine Abweichung vom Plan Arnolfo's, der seine Kuppeln in Uebereinstimmung mit dem Langhaus in kleineren Verhältnissen projectiert hatte. Die neue Anlage ist keinesfalls das Werk von Andrea di Cione, dessen Tod ins Jahr 1376 fällt, und dem Filippo di Lorenzo im Amte folgte. In jedem der drei polygonen Chorabschlüsse befinden sich 5 rechtwinkelig abgeschlossene Capellen. Zwischen die Chorabschlüsse und das Langhaus sind 4 kolossale fünfseitige Pfeiler gestellt, als Träger der Kuppeln, die, ihrer Unterlage entsprechend, auch polygon sind. Am Aeußern spürt man bereits das Herannahen der Renaissance. Die an den Ecken und Wänden aufgeführten

*) Der Name dieses zugleich als Baumeister, Bildhauer und Maler hochausgezeichneten Künstlers ist nur verstümmelt in die Kunstgeschichte übergegangen. In Documenten des Dom-Archivs (Rumohr, Ital. Forschungen II, X.) heißt er zuerst „Andrea di Cione Arcagnuolo," welcher Beiname oft in „Archagnio," „Orchagnio," auch „Orcagno" umgewandelt wird, woraus im Volksmund Orcagna und Orgagna geworden ist. Er hatte 3 Brüder: Bernardo, 1364 in die Malergilde eingetragen; Ristoro, mit städtischen Angelegenheiten betraut; Jacopo, 1388 in die Malergilde aufgenommen. Andrea selbst war der zweitälteste Sohn Cione's, 1368 in die Malergilde aufgenommen. Vasari ed. Le Monnier II. 122. not.

**) Das Querschiff, wenn man den Raum vom nördlichen zum südlichen Chor so nennen will, ist viel länger als das Langhaus, der Raum vom Ende des Langhauses zum östlichen Chorende nur um ein Weniges kürzer.

ſchmalen Pilaſter ſind durch Rundbogen verbunden; Architravſtücke krönen die Pilaſter; die mit gewundenen Säulen und gradlinigen Giebeln eingefaßten zweitheiligen Spitzbogenfenſter durchſchneiden die Geſimſe des Erdgeſchoſſes und haben eine damit nicht zuſammenſtimmende Baſis, als wären ſie ſpäter eingeſetzt, was nicht der Fall iſt. Die Fenſter in den Lunetten der Capellenkuppeln ſind auch noch — von Rundbogen eingefaßt — ſpitzbogig, allein mit ganz wunderlich aus convexen und concaven Linien zuſammengeſetzten Giebeln geſchloſſen. Die Kuppelwölbungen ſind durch ſchräge Strebemauern geſtützt. Das Kranzgeſims der Kuppeln iſt dem mächtigen des Langhauſes in kleineren Dimenſionen nachgebildet.

Der Plan zum Aufbau der Kuppel, der den Plan Arnolfo's bei Weitem übertraf, iſt das Werk Filippo Brunelleschi's und gehört wohl in eine ſpätere Zeit, in welcher die Renaiſſance die Gothik verdrängt hatte; da inzwiſchen Brunelleschi im Weſentlichen ſich an den Charakter des Gebäudes gehalten, fügen wir den Bericht über ſeine, ſeine Zeitgenoſſen ins höchſte Erſtaunen verſetzende kühne Unternehmung hier bei. Anſtatt daß Arnolfo die Kuppel unmittelbar auf die Pfeiler ſetzen wollte, gab ihr Brunelleschi, um ſie wirkſamer zu machen, einen achtſeitigen Unterbau, über welchem er die ungeheuere achtſeitige Kuppel von 133 F. 10 Z. im Durchmeſſer wölbte, ein Werk der höchſten Bewunderung würdig, zumal wenn man bedenkt, daß dem Meiſter dafür kein Vorbild zu Gebote ſtand, von dem er die Gewähr des Gelingens ſich hätte erholen können.

Wenn nun doch dieſes mit ſoviel Kunſtverſtand erbaute und mit ſo großer Pracht ausgeſtattete Gebäude einen überwältigenden Eindruck nicht hervorbringt, ſo trägt äußerlich das an Tiſchlerarbeit erinnernde Täfelwerk, das durch die zierliche Umrahmung und Ausſchmückung der Portale und Fenſter nicht

unwirkſam gemacht werden kann, gewiß dazu bei; im Innern aber laſſen die weiten Stellungen der viereckten 40 F. hohen Pfeiler, mit ihren polygonen in die Ecken eingelaſſenen Dienſten, mit ihren aus dreifachen Blätterreihen gebildeten Capitälen, mit ihren breiten 40 F. hohen Spitzbogen, den Rundfenſtern in der Mittelſchiffwand, der Höhe des Mittelſchiffs von 139 F. 5 Z. und einer Breite von 58 F. 10 Z., und den ſchmalen, unregelmäßig eingeſetzten Spitzbogenfenſtern der Seitenſchiffe völlig kalt. Ueber den Pfeilern ſetzen Pilaſter auf, unſchön durchſchnitten von einem Geſims, das auch um die Scheidbögen ſich legt; über den Pilaſtern und den Spitzen der Scheidbögen läuft eine weitvortretende Conſolengalerie hin, hinter welcher die Gurte und Rippen des Gewölbes auf ſehr unconſtructive Weiſe emporſteigen. Impoſant iſt der Raum unter der Kuppel mit den drei Nebenkuppelräumen; allein die Verbindung der Nebenſchiffe damit ſchneidet ſchräg in die Wände ein, die die Kuppel tragen, und ſchwächt damit den architektoniſchen Eindruck.*)

Ich kann übrigens von dieſem aus großartiger republicaniſcher Geſinnung hervorgegangenen Bau nicht ſcheiden, ohne der Unternehmung aus neueſter Zeit zu gedenken, denſelben durch Aufrichtung der Façade einen Abſchluß zu geben. Dreifacher Concurrenz-Ausſchreibung folgten drei Schiedsgerichte, die beiden letzteren mit internationalem Charakter. Von den vielen eingeſandten Plänen ward derjenige des Prof. De Fabris in Florenz für den beſten erklärt. Er ſchließt ſich in der Decoration an die Seiten-Façaden an, hält aber in der Geſammtcompoſition die überwiegende Bedeutung der Hauptfaçade feſt:

*) Grundriß und Längendurchſchnitt von J. G. Müller in Förſters Bauzeitung 1847. Pl. 112. 113.

in einer imoſanten Portalgruppe mit Spitzgiebeln, drei Fenſterroſen, einem Fries mit Medaillons, Fortſetzung des Kranzgeſimſes der Seitenfaçade nur an den Pilaſtern, die unten Niſchen, oben Baldachine für Statuen haben und mit dem Dreigiebel-Abſchluß in der Höhe.

Aus der Zeit der Gründung des Domes und von ſeinem erſten Erbauer iſt der Palazzo vecchio, oder della Signoria, zu welchem im J. 1298 der erſte Stein gelegt worden; ein rieſen-, faſt märchenhaftes Gebäude, zu deſſen Verſtändniß man ſich die Verhältniſſe von Florenz vergegenwärtigen muß, da der Wechſel der Machthaber, auch bei momentanem Frieden, es geboten erſcheinen ließ, ſich auf kriegeriſche Ereigniſſe, und zwar auf Bürgerkriege gefaßt zu halten. Starke Mauern, hohe, wenig zugängliche Erdgeſchoſſe, wenige und kleine Fenſter, Zinnen, von denen herab angreifende Haufen mit Wurfgeſchoſſen fern gehalten werden konnten, wo möglich ein Thurm für ſpähende Umſicht. Im Innern ein offener Hof mit einer Säulenhalle, friſcher Luft und Bewegung zulieb. Der Palazzo vecchio, ſelbſt thurmhoch, wird von einem hohen Thurm überragt, der großentheils auf der Conſol-Galerie ſteht, mit der das Gebäude abſchließt, und die ſich am Thurme ſelbſt in der Höhe wiederholt. Durch Spitzbogenfenſter, in unregelmäßiger Anordnung und von geringer Größe, erhalten die obern Stockwerke Licht. Der Hof hat rundbogige Arcaden mit runden reliefierten Säulen und quadratiſchen Pfeilern, in der Mitte einen Brunnen.

In ſehr ähnlicher Weiſe iſt der Palaſt des Podeſtà, auch Bargello genannt (jetzt Nationalmuſeum) ausgeführt; ja, könnte man der Angabe des Vaſari trauen, der Jacob den Deutſchen (um 1255) als ſeinen Architekten nennt, ſo hätte Arnolfo ſeinen Plan des Palaſtes der Signoria nach jenem

gemacht. Inzwiſchen ſteht ſo ziemlich feſt, daß er, und namentlich der Thurm von Angelo Gaddi im J. 1345 ausgebaut worden iſt. Das Prachtſtück dieſes Palaſtes iſt die Freitreppe in dem ſchönen geräumigen Hofe.

Die Freiheit und der Schönheitſinn, mit denen die italieniſchen Architekten die Gothik behandelten, hat viele eigenthümliche Schöpfungen hervorgebracht. Kaum aber dürfte den Nordländer eine derſelben mehr überraſchen, als Or San Michele in Florenz, das urſprünglich als ſtädtiſche Getreidehalle (Or, Abkürzung von Orto) 1284 von Arnolfo aufgeführte Gebäude. Im länglichen Viereck aufgebaut, war daſſelbe eine offne dreiſchiffige Pfeilerhalle mit Rundbogen-Arcaden.

Beſchädigt durch einen Brand im J. 1304 ward die Halle, nach einem Beſchluß der Republik vom 25. Sept. 1336, 1337 durch Taddeo Gaddi in ein Gebäude von mehren Stockwerken für Aufſpeicherung von Getreide und verwandte Zwecke verwandelt. In der Halle, wo an Sonntagen gepredigt wurde, waren Bilder der Madonna und des H. Michael aufgeſtellt, welche beide ſchon durch einen Beſchluß der Arte della ſeta, der Seidenwirkerzunft, die die Aufſicht über den Bau hatte, vom J. 1297 vor Staub und Beſchädigung beſonderem Schutz empfohlen worden; was die Veranlaſſung zur Umſchaffung des untern Stockwerks gegeben zu haben ſcheint.*) Seine jetzige Geſtalt erhielt es vollkommen erſt 1348 bis 1360 durch Neri di Fioravanti und Andrea di Cione. Von letzterem ſind die mit reichem gothiſchen Maßwerk ausgeſtatteten Arcaden, nebſt den eckigen ſchlanken Säulen, die ſie tragen, die Fenſter dazwiſchen, die ſpitzbogigen Niſchen an den Pfeilern, zur Aufnahme von Statuen beſtimmt, ſo wie das großartige Kranzgeſims, das ſich faſt wie

*) G. Gaye, Carteggio d'Artisti I.

ſein Monogramm an ſeinen Bauwerken wiederholt.*) Außerdem aber fertigte er 1359 für das Innere das prachtvolle Tabernakel, mit welchem er für die Verſchmelzung gothiſcher und antiker Formen, ſowie für das Dreigiebelſyſtem ſein klar ausgeſprochenes Urtheil abgegeben, und ſeinen Sinn für Ornamentik und für die Verbindung von Architektur und Sculptur glänzend bewährt hat.**)

Je weiter die italieniſche Baukunſt auf der betretenen Bahn fortſchritt, je mehr entwickelte ſich ein eigenthümlicher nationaler Formenſinn, der ſich mit Vorliebe den Erinnerungen an das Alterthum hingab, von der Gothik, ſo zu ſagen, nur die Stimmung bewahrte, und unbewußt der Renaiſſance zuſteuerte, in der er ſodann, wenn nicht ſeine volle Befriedigung, gewiß aber ſeine ſchönſte Entfaltung gefunden hat. Nahe an die Grenze der italieniſchen Gothik führt uns ein Gebäude in Florenz, das mit Recht zu den ſchönſten Zierden der Stadt gerechnet wird, zu der dem Palaſt der Signoria gegenüber 1376 aufgeführten, hohen und weiten offenen Halle, der Loggia dei Lanzi, (der Landsknechte), urſprünglich beſtimmt für Bürger-Verſammlungen und für magiſtratiſche Verkündigungen. Als Erbauer wird allgemein Andrea di Cione genannt; da dieſer aber bereits 1376 geſtorben,***) ſo kann nur die Zeichnung dazu von ihm herrühren (denn dieſe trägt vollkommen das Gepräge ſeiner Kunſt); die Ausführung rührt von Andern her.

Man wird nicht leicht über den Platz der Signoria gehen

---

*) Die Fenſter abgebildet bei L. Runge u. A. Roſengarten, Arch. Mittheilungen II, 6.

**) Gailhabaud a. a. O. III. Lief. 116.

***) Das Document für dieſe (dem Vaſari, der ſeinen Tod ins J. 1389, dem Manni in ſeinen Noten zu Baldinucci, der ihn ins J. 1375 ſetzt, widerſprechende) Angabe ſ. bei Bonaini, Memorie inedite p. 105. 106.

ohne wenigstens einen flüchtigen Blick dem köstlichen Baudenkmal mit seinen weiten, auf gegliederten Pfeilern ruhenden Rund-Bogen, deren 3 an der Front, je einer an jeder Seite geschlagen sind, und mit der schönen Krone des uns nun schon bekannten Kranzgesimses, zu widmen; man wird gern die Stufen hinaufsteigen zu der Halle, in der einst zum Volke gesprochen wurde, von der aus man den Platz mit seinen Palästen, Statuen, und seinen mannichfaltigen Volksgruppen übersieht, und die nun im Laufe und Wechsel der Zeiten ein Museum geworden für Statuen des Alterthums wie neuerer Zeiten.

Noch schließt sich diesen Gebäuden ein kleines, am Domplatz gelegenes Haus, das Bigallo an, das Eigenthum einer Brüderschaft, die sich der Rettung verirrter Kinder gewidmet hatte. Beinahe symbolisch tritt das schützende Dach auf schön geformten Consolen weit vor, wie es sonst an italienischen Bauten nicht üblich ist. Die rundbogigen Arcaden und alle Ornamente, womit die Außenseite bedeckt ist, erinnern an die Weise Andrea's.

Siena ist so reich an Baudenkmalen im gothischen Styl, wie keine andere Stadt Italiens, daß es fast unmöglich ist, diese Vorliebe außer Verbindung zu denken mit der daselbst im 13. und 14. Jahrh. herrschenden und erst nach langen Kämpfen unterliegenden ghibellinischen Gesinnung. Namentlich sind es die Paläste der Zeit, die als Zeugen der sienesischen Politik dastehen und vorwiegend der Stadt ihr Gepräge geben; vornehmlich der Palazzo pubblico mit seinem himmelhohen, schmalen, viereckten, mit einer mächtigen Tragstein-Mauerkrone, aus der ein gleichgeschmückter kleiner Thurm emporsteigt, bekränzten Thurme della Mangia, 1297 bis 1327 von Agostino und Angelo von Siena erbaut.*)

*) Abbildung bei G. Knight a. a. O. II, 31.

An der horizontal und vertical dreitheiligen Façade ſteigt der mittlere Theil über beide Seiten empor (der Thurm ſteht an der linken Ecke) und ſchließt mit einer mächtigen Mauerkrone und zwei Thürmen ab. Fenſter und Thüren ſind ſpitzbogig überſpannt, die Fenſter dreitheilig mit Säulen und Maßwerk, die Bogenfelder mit Wappen ausgefüllt. Ein Rundbogenfries ſcheidet an den Seiten rechts und links die beiden Obergeſchoſſe, während die Mitte mit einem vortretenden Balcon davon unberührt bleibt. Neben der Kühnheit, mit welcher der ſchmächtige Thurm in ſchwindelnde Höhe geführt iſt, gewährt der Palaſt mit ſeiner feſtungsmäßigen Bekrönung den Eindruck großer Sicherheit, und gewinnt durch den Reichthum ſeiner Verzierungen das Ausſehn eines feſtlichen Zwecken gewidmeten Gebäudes.

Von andern Paläſten dieſes Styls zeichnet ſich vornehmlich der Palaſt Buonſignori durch eine ſchön geordnete und reichdecorierte Backſteinfaçade aus. Daran reihen ſich die Paläſte Saracini, Tolomei, u. a. m.

Ein beachtenswerthes kirchliches Bauwerk der Zeit in Siena iſt S. Domenico, begonnen 1220, und 1465 noch nicht beendigt, mit offener Dachrüſtung und kühnen Spitzbogen im Kreuzſchiff, 72 F. br. — Vor allen aber nimmt der Dom unſere Aufmerkſamkeit in Anſpruch; wie er jetzt daſteht eines der vier größten gothiſchen Kirchengebäude Italiens, und an Pracht und Schönheit überhaupt von wenigen übertroffen, wieviel man auch vom Standpunkt einer ſtrengen, namentlich der deutſchen Architektur dagegen einzuwenden haben mag.*) Das

*) Ueber die Geſchichte des Doms: von Rumohr, It. Forſch. II. S. 123 ff. Burkhardt, Cicerone S. 132. Kugler, Geſch. d. Bauk. III. S. 512. — Abbildg. G. Knight II. 29. Chapuy a. a. O. I. 3. 25. Kallenbach, die chriſtliche Kirchenbaukunſt des Abendlandes. T. 44. (Grundriß und Längendurchſchnitt.)

urſprüngliche Gebäude mag aus dem 12. Jahrh. ſtammen. Aber ſchon in der erſten Hälfte des 13. Jahrh. genügte daſſelbe der in ſteter Zunahme begriffenen Bevölkerung, vielleicht auch der geſteigerten Vorſtellung von der Würde der Republik nicht mehr und es wurde ein Neubau im größten Maßſtab beſchloſſen, ſo daß ſeine Breite auf 110 F. berechnet war. Dabei aber wollte man den alten Bau derart benutzen, daß er das Transſept des neuen werden ſollte.*) Man mag die Arbeit rüſtig in Angriff genommen und raſch gefördert haben; allein im J. 1260 zeigten ſich ſowohl in den Pfeilern als den Gewölben bedenkliche Riſſe, die anfangs den Fortbau nicht hinderten, bis ſie ſich als unheilbar und als ſo nothwendig aus der Beſchaffenheit des Baugrundes hervorgehend zeigten, daß die Dombauverwaltung im J. 1321 die Weiterführung des Neubaus aufzugeben ſich gezwungen ſah.**) Die zum Theil noch ſtehenden Ruinen deſſelben zeigen, welchen Verluſt die Baugeſchichte durch dieſe Umſtände zu beklagen hat, da dieſer Bau an Kühnheit der Conſtruction, an Schönheit der Verhältniſſe und Formen ſeines Gleichen in Italien nicht gehabt haben würde.***) Es wurde nun im J. 1339 in großer Rathsverſammlung auf Antrag des Podeſtà beſchloſſen, den alten Dom gegen den Domplatz hin (versus plateam Manettorum) zu erweitern; 1340 wurde zum

*) Nach Milanesi, Doc. Sen. I, 161 ff. wäre Giovanni Piſano 1288, 1290, 1295 und 1299 Werkmeiſter am Dom geweſen.

**) Die Documente hat Rumohr aus dem Sieneſiſchen Archiv a.a.O. mitgetheilt.

***) Nach den noch ſtehenden Mauern und Pfeilern hätte das Langhaus 5 Joche erhalten und ſich an den Südchor des Kreuzſchiffs angeſchloſſen. Die Arcaden und das Fenſter des Mittelſchiffs ſind rundbogig, die der Seitenſchiffe ſpitzbogig. Eine fein ausgearbeitete Seitenthüre im gothiſchen Styl führt zu der offenen Treppe, auf der man — über 43 Stufen — zur Unterkirche hinabſteigt.

obersten Baumeister Johannes der Sohn Augustins von Siena ernannt,*) nachdem die Unterhandlungen mit einem andern Architekten Lando gescheitert waren. Ihm vornehmlich dürfte der Dom, wie wir ihn jetzt kennen, zu danken sein. Er ist dreischiffig, im Langhaus, Chor und Transsept, mit einer zwölfseitigen Kuppel über zwei Schiffen der Transsept-Kreuzung, (ein vielleicht einziger Fall der Art!) und schließt in Osten rechtwinkelig ab; er ist im Ganzen 268 F. lang, 74 F., im Mittelschiff 29 F. breit und 86 F. hoch. Schlank und leicht steigen im Langhaus die 2 mal 5 gegliederten, mit je 4 starken Halbsäulen besetzten, und mit korinthischen Capitälen bekrönten Pfeiler empor, durch Spitzbogen verbunden, über welchen sich ein schweres Consolengesims (mit Papstköpfen zwischen den Consolen) hinzieht und die Oberwand mit ihren Spitzbogenfenstern und Pilastern als Gewölbgurtträgern scharf vom Unterbau trennt. Noch schlanker sind an der Ostseite die Pfeiler und leichter die Bogen; im Sechseck stehen die Pfeiler, die mit ihren hohen Bogen die Kuppel und ihren Tambour tragen. Die so beabsichtigte aufstrebende Richtung des Innern wird aber wesentlich beeinträchtigt durch die an allen Pfeilern und Diensten, wie an allen Wandflächen durchgeführten Horizontallagen von schwarzen und weißen Marmorschichten, die ohnedem unser an einfach wirkende Massen gewöhntes Auge im Innern noch mehr als an den Außenseiten beunruhigen, wo sie denn natürlich auch nicht fehlen. —

Von der auf 9 Säulen ruhenden Kanzel, die Nicola Pisano 1276 ausgeführt, und für die er in der Architektur sich im

*) Wahrscheinlich hat dieß zu der Annahme geführt, der Vasari gefolgt ist, daß Giovanni Pisano die Façade gefertigt habe; der aber war bereits 1320 gestorben (vgl. das Document bei Rumohr a. a. O. S. 139), und erst 1321 ward die Fortsetzung des Neubaues aufgegeben.

Wesentlichen an seine Pisaner Kanzel gehalten, wird bei der Bildnerei die Rede sein.

Die charakteristischen Züge der Façade sind: die Gruppe der drei Portale zwischen zwei thurmartigen Eckpfeilern; ein ungeheueres, von einem Quadrat eingefaßtes Fensterrund zwischen zwei starken Pilastern über dem Mittelportal; eine von diesen Pilastern und dem Quadrat unterbrochene Spitzbogengalerie, und der obere Abschluß mit drei Spitzgiebeln, von denen der mittlere, sehr viel größere, die andern beiden unverhältnißmäßig weit überragt. Die Laibungen der Portale stoßen ohne Zwischenflächen unmittelbar aneinander (nach französischen Vorbildern) und sind mit theilweis reliefierten Säulen ausgesetzt.

Das mittlere Portal ist mit vielgegliederten und verzierten, überhöhten Rundbogen überspannt, jedes der Nebenportale mit ähnlichen Spitzbogen. Die sehr tief herabgehenden Bogenfelder über den Eingängen tragen Reliefdarstellungen und Wappen; die Bogen haben spitze, gradlinige, mit Krabben besetzte Giebel über sich, die sich mit den untern Schenkelenden berühren, und Medaillons mit Figuren einschließen. Ueber jeder vordersten Portalsäule sitzt — als Städtezeichen von Siena, Perugia, Orvieto u. s. w. ein Wappenthier, und hat hinter sich ein Pfeilerstück mit einer Nische, die eine Heiligenstatue birgt und in eine hohe Pyramide ausgeht. Die ganze Portalgruppe wird aber durch ein Horizontalgesims abgeschlossen, in das nur die obersten Giebelspitzen mit ihren Statuen ein weniges einschneiden. Die thurmartigen Eckpfeiler haben über einem ganz glatten Untergeschoß drei Stockwerke mit spitzbogigen Fenstern, Fialen an den Ecken und einem pyramidalen obern Abschluß. Die Form dieser Pfeiler wiederholt sich, wenn auch mit Abweichungen, neben dem Quadrat der Mitte, wobei nicht zu übersehen ist, daß sie nicht unter das Horizontalgesims der Portalgiebel hin-

unterreichen, was ihnen einen mehr decorativen als constructiven Charakter verleiht. Zu dem schmuckreichen Aussehn der Façade tragen ganz besonders die Galerien mit ihren Säulchen, Bogen, Giebeln und Fialen bei, deren größere unter den kleinen Giebeln, deren niedrige unter dem hohen Mittelgiebel und unter dem Fensterrund hinlaufen. Die Fenster der Seitenschiffe entsprechen in der Zahl den Zwischenweiten der Pfeiler im Innern oder den äußern glatten Streben, haben ein mäßiges Höhen- und Breitenverhältniß, das das Ueberwiegen der Mauerfläche nicht beeinträchtigt, und sind spitzbogig, mit Säulen, Fialen und Giebeln eingefaßt.

Da an der Ostseite das Terrain steil abfällt, so war hier die Gelegenheit zu einem eigenthümlichen Unterbau gegeben, zu einer eigenen Kirche. Sie ist dem Täufer Johannes gewidmet, dreischiffig, und hat eine Façade angeblich von Agostino und Angelo Sanese, in drei Horizontal-Abtheilungen, mit drei Portalen, einem rundbogigen und 2 spitzbogigen, mit 3 schlanken Spitzbogenfenstern darüber, die aber zur Oberkirche gehören, und nur einen Theil der bis auf den obern Abschluß ausgeführten Façade bilden, an welcher die reichen Kleeblatt- und Spitzbogenfriese nebst Zahnschnittgesimsen eine große Zierde bilden.

Einige Orte der Umgegend von Siena bieten der italienischen Kunstgeschichte vielfältigen Stoff. Ich nenne zuerst das hochgelegene, vielthurmige San Gemignano. Die Collegiata oder Assunta, die dreischiffige Hauptkirche, stammt noch mit ihren Säulen, deren eigenthümlichen, an den 4 Ecken mit Blättern abgeschrägten Würfelcapitälen, und den großen Rundbogen aus dem 12. Jahrh. Die Gewölbe sind später eingesetzt, die Façade ist von 1239. — S. Agostino von 1280 ist ein roher Ziegelbau, ohne alles Ornament an Fenstern und Thüren,

nur mit einem gothiſchen Kleeblattbogenfries unter dem Kranzgeſims. Außer einigen kleinen Kirchen, namentlich S. Marta aus dem 13. Jahrh., ſind noch beſonders merkwürdig die beiden Paläſte des Podeſtà, der neuere von 1288 bis 1323, zwei feſtungsartige Bauten mit überwiegenden Mauerflächen.

Reicher an Denkmalen — der Baukunſt wenigſtens — iſt das noch höher gelegene Volterra, das ſeine Entſtehung flüchtigen Trojanern zuſchreibt, die nach der Zerſtörung ihrer Vaterſtadt auf dieſer Höhe ſich niedergelaſſen haben. Die Façade des Domes in dem uns bekannten Piſaner Styl mit den Zwergſäulengalerien iſt vom J. 1254 und wird dem Nicola Piſano zugeſchrieben; das Gebäude ſelbſt iſt älter. — Das Baptiſterium iſt achteckig und nach einer in einen Stein der Umfaſſungsmauer eingegrabenen Inſchrift von Giroldus aus Lugano, 1252;*) ebenfalls in dem Piſaner Styl. — Neben der Kirche S. Francesco iſt eine kleine Capelle von guten Verhältniſſen im gothiſchen Styl von 1315, mit 2 ſpitzbogigen Kreuzgewölben. — In der Weiſe des Arnolfo iſt der Palazzo pubblico mit großen ſpitzbogigen (jetzt freilich zugemauerten und mit kleinen Oeffnungen verſehenen) Fenſtern in regelrechter Ordnung mit ſtarken Zinnen und einem achteckigen Thurm, über deſſen Mauerkrone eine von 8 Pfeilern gebildete Glockenſtube emporragt. —

In einem kleinen, näher bei Siena gelegenen Städtchen S. Quirico iſt eine Kirche, deren 3 Portale**) vom J. 1288 ſich durch das Feſthalten am romaniſchen Styl auszeichnen.

In gleicher Weiſe ſind die romaniſchen Rundbogenformen an den Galerien der Façade und am Glockenthurm des Domes

*) A. D. MCCLII † Giroldhs de Lucano me fecit.
**) G. Knight a. a. O. II. 29.

von Arezzo maßgebend geblieben, als die ersteren gegen 1300, der Glockenthurm sogar erst 1330 ausgeführt wurden.*) An dieser Façade ist das Horizontal-Princip mit solcher Strenge durchgeführt, daß sie über den drei Stockwerken mit ihren Zwergsäulengalerien, deren oberste ohne Bogen ist, mit einem Horizontalgesims in der ganzen Breite der Façade abschließt.**) —

In Cortona nennt eine Inschrift am Thurm der hochgelegenen Klosterkirche S. Margherita Nicola und Giovanni Pisano als die Architekten des Baues. Von Giovanni ist auch im Innern das Denkmal der H. Margaretha. — S. Domenico ist aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Umbrien.

Haben wir bei dem Dom von Mailand Gelegenheit gehabt, die Thätigkeit eines deutschen Baumeisters vom Ende des 14. Jahrhunderts zu verfolgen, so begegnen wir an einer andern Stelle einem andern und zwar schon in dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts. Das ist Jacob der Deutsche, den Vasari (im „Leben des Arnolfo") als den Erbauer der Kirche des H. Franz von Assisi aufführt.***) Seine Ausführung ist so

*) Marchione, der im J. 1216 diese Façade gemacht haben soll, ist der Urheber vielleicht vom Erdgeschoß, jedenfalls von den daselbst befindlichen Reliefs. Der obere Theil wird dem Margheritone zugeschrieben. S. Vasari D. A. I. S. 67. Danach ist auch die Stelle dieses Werks, Bd. I. S. 257 zu berichtigen. Uebrigens sind die Angaben über diesen Bau so widersprechend, daß die Wahrheit schwer zu ermitteln ist. Vasari nennt als ersten Erbauer Jacob den Deutschen; Rondinelli, Descr. d'Arezzo p. 82, sagt, daß der Bau des Vescovado kurz vor 1277 begonnen worden; Marchione's Betheiligung im J. 1256 ist durch eine Marmortafel mit seinem Namen und der Jahrzahl beglaubigt.

**) G. Knight a. a. O. II.

***) Es ist interessant, zu sehen, wie schwer sich die Italiener dazu verstehen, dem Ausland irgend etwas verdanken zu wollen, während wir

belehrend, daß ich sie wörtlich hier einzuschalten für angemessen halte:

„Zu jener Zeit (um 1200) wurde der Minoriten-Orden des H. Franz gegründet, den Papst Innocenz III. im J. 1206 bestätigte.*) Dadurch mehrte sich nicht nur in Italien, sondern auch in allen übrigen Ländern und Gegenden die Frömmigkeit wie die Zahl der Ordensbrüder so, daß es bald keine Stadt von Bedeutung mehr gab, in der man ihnen nicht nach Maßgabe der Kräfte mit vielen Kosten Kirchen und Klöster erbaute. So errichtete zwei Jahre vor dem Tode des H. Franciscus, während derselbe als Oberhaupt des Ordens in andern Gegenden predigte, Bruder Elias, der als Guardian in Assisi zurückgeblieben war, dort eine Kirche zu Ehren Unserer lieben Frau. Bald nachher starb der H. Franciscus, und die ganze Christenheit strömte herzu, den Leichnam dessen zu sehen, der im Leben und im Tode so sehr ein Freund Gottes gewesen. Und da Jeder an der heiligen Stätte nach Vermögen Almosen spendete, so wurde nun**) verordnet, die vom Bruder Elias angefangene Kirche viel größer und prächtiger zu erbauen. Und weil man einen vorzüglichen Meister zur Ausführung dieses Werkes nöthig hatte, das auf einem Berg errichtet werden sollte, an dessen Fuß der Bergstrom Teschio hinfließt, an guten Bau-

---

Deutschen die Quellen unsrer Verdienste mit Beharrlichkeit im Ausland sehen, und z. B. von diesem Deutschen Jacob sagen, er müsse seine Studien in Frankreich gemacht haben. (Kugler a. a. O. III. S. 539.) Cicognara sagt, Jacob sei wahrscheinlich aus dem Veltlin, oder von einem der Seen, sicher ein Italiener, da man jene Berg- und Seebewohner irrthümlich Deutsche genannt habe. Andere gehen noch weiter und erklären die (ihnen eigentlich im Grunde verhaßte, jedenfalls fremdartige) Gothik für eine italienische Erfindung. Vasari, ed. Le Monnier I. 246 not. 2.

*) Die förmliche Bestätigung erfolgte durch Honorius III. 1216.

**) 1228.

meiſtern aber großer Mangel war, berief man nach langer Ueberlegung Meiſter Jacob, einen Deutſchen, nach Aſſiſi, als den beſten unter allen Künſtlern der Art, welche damals lebten. Und nachdem dieſer den Bauplatz betrachtet und von den Vätern die deßhalb ein eignes Capitel nach Aſſiſi zuſammenberufen, vernommen, was ſie wollten, zeichnete er zur Kirche und zum Kloſter einen vortrefflichen Plan, und machte ein Modell mit 3 Abtheilungen übereinander, die eine in die Erde,*) die andern beiden als Kirchen, davon die oberſte, von einem großen Porticus umgeben als Platz dienen könne, die untere als Kirche, in welche man von der obern über eine bequeme Treppe herabſteigen würde, die um die Hauptcapelle — und zwar zu größrer Bequemlichkeit in 2 Abſätzen — herumlaufen ſollte. Er gab dieſer Kirche die Form eines T, indem er ſie fünfmal ſo lang, als breit machte, und indem er große ſteinerne Pfeiler aufführte, auf welche er ſtarke Bogen und Kreuzgewölbe aufſetzte. Nach dieſem Modell wurde der großartige Bau in allen ſeinen Theilen genau ausgeführt, ausgenommen, daß man auf die obern Gewölbträger zwiſchen der Tribüne und der Hauptcapelle, welche Kreuzgewölbe tragen ſollten,**) Tonnengewölbe ſetzte, die man für ſtärker hielt. Vor der Hauptcapelle der untern Kirche errichtete man den Altar, und ſobald dieſer vollendet war, wurde der H. Franciscus unter demſelben mit großer Feierlichkeit beigeſetzt. Das Grabmal, in welchem der Leichnam

*) Nach einer im J. 1818 angeſtellten Unterſuchung hat ſich ergeben, daß dieſe unterirdiſche Kirche ein Phantaſiegebilde iſt, das nie exiſtiert, wohl aber einige Verwirrung ſowohl in Vaſari's Beſchreibung, als in die Kunſtgeſchichte gebracht hat. S. die Abbildungen und die Beſchreibung in meinen „Denkmalen der deutſchen Kunſt Band V. G. Knight a. a. O. II, 19. Gailhabaud, Denkm. d. Bauk. III. Lief. 58. — D'Agincourt a. a. O. T. 36. 37.

**) d. i. in den beiden Armen des Transſepts.

ruht, steht demnach in der untern Kirche. Um den Altar sind eiserne Gitter mit reichen Verzierungen von Marmor und Mosaik angebracht, die sich auf den Heiligen beziehen ... In einem Zeitraum von nur 4 Jahren wurde dieser ganze Bau durch die Kunst des deutschen Meisters Jacob und durch den Eifer des Bruder Elias zu Ende geführt.“*)

Da nach der oben gemachten Bemerkung die dritte, unsichtbare Kirche nicht existiert und nie existiert hat, so haben wir in S. Francesco zu Assisi eine Doppelkirche, oder wenn man will eine einschiffige Kirche mit einer zu einer vollkommenen Kirche erweiterten Krypta, von sehr gedrückten Verhältnissen mit halbkreisrunder Chornische, 2 Querschiffen, von denen das östliche mit 2 Chornischen endet, einem Langhaus, das durch angebaute Seiten-Capellen sogar größer geworden als die Oberkirche. Solcher Capellen hat die Unterkirche 3 an jeder Seite, in der Kreuzung steht der Altar des H. Franz über seinem Grabe; in der Chornische der Hauptaltar. Fenster und Oeffnungen gegen die Capellen sind spitzbogig; die Kreuzgewölbe mit einfachen, rechteckig profilierten Gurten und Rippen sind rundbogig.

Die obere Kirche ist ein einschiffiger Spitzbogenbau mit Querschiff und polygonem Abschluß. Die Dienste der mit starken Rippen besetzten Grad- und Gurtbogen der Kreuzgewölbe bestehen aus Halbsäulen, und stehen sehr weit aus einander, so daß große Mauerflächen entstehen, die mit ihren sehr mäßigen Spitzbogenfenstern der Decoration freien Spielraum lassen. Und das ist auch eine Stelle, an welcher der deutsche Meister den italienischen Erfordernissen sich gefügt hat, bei denen große Mauerflächen nicht allein wegen des Schutzes gegen Hitze,

*) Nach Meister Jacob leitete der Ordensbruder Philippus de Campello den Bau.

ſondern vor allem als Vorbedingung für maleriſche Ausſchmückung von Werth waren. Ueber der Doppelthüre des Eingangs iſt ein großes Rundfenſter, die Fenſter des Querſchiffs und Chors haben reicheres Maßwerk, als die des Langhauſes; allein durchgängig herrſcht ein reiner Styl. Das Dach, über welches an der Weſtſeite ein blinder Giebel emporragt, ruht (nicht auf Gebälk, ſondern) auf gemauerten Bogen. Das Aeußere iſt, die ſpitzbogigen Thüren mit gegliederter Umrahmung abgerechnet, völlig ſchmucklos und nur durch die Lage und Anlage, durch die mächtigen Subſtructionen, über denen die Kirche mit dem Kloſter gleich einem zweiten Zion emporragt, und durch Strebebögen geſtützt wird, impoſant. Für die Entwickelung der Malerei im 14. Jahrh. ward dieſe Kirche von großer Bedeutung.

Die äußere Schmuckloſigkeit iſt das übereinſtimmende Merkmal faſt aller umbriſchen Kirchen gothiſchen Styls. An der Außenſeite des Domes in Perugia hat man zwar eine Bekleidung mit einem Teppichmuſter begonnen, iſt aber nicht weit damit fortgeſchritten. Das Innere iſt eine weiträumige Hallenkirche mit achteckigen Pfeilern; das Ganze ein unerfreuliches Beiſpiel italieniſcher Gothik! — S. Domenico iſt 1304 von Giovanni Piſano erbaut; doch iſt nur der Chor und eine Capelle noch übrig von ſeinem Bau, den C. Maderno 1632 moderniſiert hat.

Erhalten iſt auch das gothiſche Tabernakel mit dem Denkmal des Papſtes Benedict XI. von Giovanni, aus derſelben Zeit.

Von einem angenehmen Aeußern iſt der Palazzo pubblico von 1300 bis 1429, mit zierlichen Ornamenten im romaniſchen Styl und mit kleinen Fenſterarcaden in rechtwinkeliger Umrahmung. — Der große Brunnen auf dem Domplatz von Nicola und Giovanni Piſano 1274 bis 1280 iſt mehr ein Werk der Bildnerei als der Baukunſt. (S. unter Bildnerei.)

Von den übrigen Städten Umbriens bietet zunächſt Gubbio einige intereſſante Beiſpiele italieniſcher Gothik; vor allen die Kathedrale vom J. 1200, S. Agoſtino, mit einer Façade aus ungefähr derſelben Zeit; S. Pietro, gleichfalls vom Anfang des 13. Jahrh. beſonders ſchön, nur mehrfach moderniſiert. Auch S. Domenico gehört unter derſelben Einſchränkung hierher. — Von ganz beſondrer Bedeutung iſt der Municipalpalaſt von Matteo di Giovanello 1332—1340, in Verbindung mit dem Palazzo degli Conſoli, an einem Hügelabhang erbaut, eines der intereſſanteſten Bauwerke Italiens, groß in der Anlage und ſchön in der Ausführung.

Weiter ſüdlich treffen wir in der Kathedrale von Spoleto ein Baudenkmal aus ſehr früher Zeit der Gothik, da in einer der obern ſpitzbogigen Mauerblenden der Façade ein Moſaikbild mit der Jahrzahl 1207 ausgeführt iſt. Auch ſind hier größere und kleinere Rundfenſter mit Maßwerk und ein zierlicher Spitzbogenfries angebracht.

Von allen Gebäuden italieniſcher Gothik nimmt keines mit mehr Recht unſere Bewunderung in Anſpruch, als der Dom von Orvieto, der von ſeiner Felſenhöhe weit über die Thäler zu den fernen Bergen, gleich einem neu erbauten Zion in hellem Glanze leuchtet.*) Entzückend iſt der Anblick der mit aller Pracht der Ornamentik, der Sculpturen und Moſaiken reich ausgeſtatteten Vorderſeite im hellen Sonnenſchein, namentlich gegen Abend, und gern vergißt man in der Freude am ſeltenen Schmuck den Maßſtab der Kritik an den Körper zu legen und nach conſtructionsmäßiger Anordnung zu fragen. Aber auch ohnedieß und im Ganzen iſt der Dom von Orvieto eines der wichtigſten Denkmale der wiederbelebten Kunſt in Italien und ein Zeug-

*) Eine Anſicht der Stadt bei G. Knight II. 26.

niß des rühmlichen Eifers einer kleinen Bevölkerung, die aus eigenen Mitteln mit Geduld und Ausdauer so Herrliches zu Stande gebracht.*)

Ueber die Veranlassung zum Bau bestehen verschiedene Nachrichten, von denen die eine durch die Documente im Archiv beglaubigt, die andere im Glauben begründet ist. „Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind!" und so hat auch die zweite Nachricht festen Wurzel geschlagen und ist weiter verbreitet, als die erste. Papst Urban IV. residierte um 1262 in Orvieto, als ein deutscher Priester auf seiner Reise nach Rom in Orvieto die Messe las, bei der Wandlung die Hostie bluten sah und darin die Bestätigung der von ihm bezweifelten Transsubstantiationslehre erkannte, dem Papst die Anzeige machte und damit die Veranlassung zum Fronleichnamsfest (Corpus Domini) gab, das Urban IV. nach diesem Wunder eingesetzt hat. Denn in feierlichem Zuge, als der ersten großen Fronleichnams-Procession, ließ er die Wunderhostie von Bolsena nach Orvieto bringen, um ihr daselbst eine sichere Wohnstatt zu bereiten. Und darauf baut man die Annahme, daß das Wunder von Bolsena die Veranlassung zu dem Dombau in Orvieto gewesen, obschon actenmäßig feststeht, daß vor 1284 von ihm noch nicht die Rede gewesen. Ist das Wunder des Glaubens Kind, so ist es der Vater der Kunst, die aus dem übernatürlichen Reich ihre Ideale schöpft. Es würde deßhalb durchaus nichts Außergewöhnliches sein, wenn die Kirche wirklich dem Corpus Domini errichtet wäre. Allein noch hatten die Gedanken der Gläubigen eine andere Richtung: der Mariendienst beherrschte die Gemüther; der heili-

*) Das neueste Werk über diesen Dom ist: Il Duomo di Orvieto per Lodovico Luzi; Firenze 1866; das älteste ist vom P. Della Valle 1791. — Abbildungen bei G. Knight II. 25. (Sehr ungenügende bei D'Agincourt auf Taf. 42. 64. 70 und 73.)

gen Jungfrau, der Gottgebärerin galten die Huldigungen, durch die man ſich ihrer mächtigen Fürſprache bei dem Herrn über Seligkeit und Verdammniß verſichern wollte. Ihr wurden überall Tempel errichtet, und wo es nicht wohl anders ging, mußten Heilige niederern Grades der Himmelskönigin weichen, wie in Florenz S. Reparata, ſo in Orvieto S. Conſtantius. Nach den Acten des Domarchivs geſchah es aus tiefer Verehrung vor der heiligen Jungfrau, daß man i. J. 1288 den Beſchluß faßte, ihr — und zwar an der Stelle der Kirche des H. Conſtantius — einen großen und prachtvollen Tempel zu errichten. Man berief angeblich zu dieſem Zweck den Baumeiſter Lorenzo Maitano von Siena nach Orvieto, der „alsbald die Pläne entwarf und alle Vorbereitungen traf", daß Papſt Nicolaus IV., der — ein Colonna — wegen der Kämpfe zwiſchen den Colonnas und Corſinis in Rom ſeinen Sitz nach Rieti verlegt hatte, auf die Einladung der Orvietaner zu ihnen kommen und am 13. November 1290 den Grundſtein zum neuen Dome legen konnte.*)

Derſelbe hat die Grundform einer dreiſchiffigen Baſilica mit offener Dachrüſtung des Mittelſchiffs wie der Seitenſchiffe, einem Querſchiff und rechtwinkeligem Chorabſchluß, letztere mit Kreuzgewölben. Die Geſammtlänge beträgt 266 1/3 F., die Geſammtbreite 101 1/2 F., wovon 53 1/2 F. auf das Mittelſchiff kommen. 2 mal 7 ſchlanke Säulen (davon 3 achteckig, die andern rund ſind) mit attiſchen Baſen und niedrigen Laubcapitälen und achteckigen dünnen Deckplatten ohne eigentlichen Capitälaufſatz, tragen über kräftigen, gegliederten Rundbogen und einer Galerie auf einem vortretenden Conſolengeſims die Mittelſchiffwand mit

*) So Della Valle und Luzi a. a. O. S. 318 ff. Gegen Maitano als erſten Baumeiſter S. Gaet. Milanesi Doc. Sen. I. 173., wonach er erſt 1310 nach Orvieto gekommen „ad reparandam fabricam (majoris Ecclesie Urbevetane) que quasi minabatur ruinam, et ad hedificandam eandem."

hohen, ſchmalen, ſpitzbogigen Mauerblenden, deren oberſter Abſchluß kleine Fenſter gleichen Styls aufnimmt. Den Säulenzwiſchenweiten entſprechen ſchmale Spitzbogenfenſter zwiſchen halbkreisrunden Capellen. Die Flügel des Querſchiffs haben in Norden und Süden große Fenſterroſen. In der Mitte des ſpitzbogig überwölbten Chorſchluſſes ſteht ein ſehr hohes Spitzbogenfenſter. Triumph- und Tribunenbogen, nebſt den entſprechenden Bogen für die Arme des Querſchiffs ſind im weiten Rundbogen geſchlagen. An den Säulen und Mittelſchiffwänden wechſeln ſchwarze und weiße Marmorſchichten.

Die höchſte Kunſt architektoniſcher Ornamentik ſcheint Maitano*) auf die Façade haben verwenden zu wollen; denn hier greifen Architektur, Sculptur und Malerei derart ineinander, als wolle eine jede es der andern zuvorthun. Sie hat bei einer Breite von ungefähr 120 F. eine Höhe von 160 F. (53 Metr. h., 40 M. br.) Die 3 Schiffe des Langhauſes mit erhöhter Mitte geben die Motive der Anordnung von 4 Pilaſtern, 3 Portalen, einer Roſette für das Mittelſchiff, und den obern Abſchluß mit 3 Giebeln. Die Pilaſter, deren beide innere ſchlanker ſind als die gleichſam zu Thürmen erſtarkten Eckpilaſter, würden, da ſie ihre quadratiſche Grundform von unten bis oben beibehalten, etwas ſchwerfällig ausſehen, wenn ſie nicht mit vortretenden Eckpfeilern, und mit Leſſinen reichlich verſehen und durch horizontale Geſimſe abgetheilt, und endlich in der Höhe mit pyramidalen Aufſätzen gekrönt wären. Die 3 Portale bilden eine zuſammenhängende Gruppe, das mittlere mit nach innen verjüngter, mit verzierten Säulen beſetzter Laibung, im überhöhten Rundbogen mit vielen verzierten Rundſtäben überſpannt; die andern beiden mit rechtwinkeliger Laibung, im Spitzbogen über-

*) geſt. 1330. Milanesi, Doc. I. 174.

ſpannt; alle 3 mit gradlinigen, ſpitzwinkeligen, mit Krabben beſetzten Giebeln eingefaßt, deren eingeſchloſſene wie angrenzende Felder in Moſaik ausgemalt ſind. Die Giebelſchenkel reichen nicht bis zur Baſis der Bogen, ſondern verbinden ſich mit den neben ihnen aufſteigenden Pilaſtern, die vom Portalgeſims, das ſich an ihnen verkropft, abwärts einfache Flächen ohne Gliederungen darbieten, ein verlockendes und ausgiebig benutztes Feld für Sculptur. Das Untergeſchoß wird durch ein Geſims abgeſchloſſen, das ſich an den Pfeilern verkropft, und einer Kleeblatt-Spitzbogen-Galerie mit Zwergſäulen, die aber von den Pilaſtern und vom mittlern Portalgiebel unterbrochen wird, zur Unterſtützung dient. Ueber dieſer Galerie, etwas zurücktretend, erhebt ſich zwiſchen den beiden mittlern Pilaſtern eine große quadratiſche Wandfläche mit einer köſtlichen, von einem caſettierten Rahmen eingefaßten Roſette, neben welcher an beiden Seiten je 3 Niſchen mit Statuen angebracht ſind, und über welcher eine Galerie von 12 Niſchen mit Statuen ſich hinzieht. Ueber derſelben ragt (ohne Hinterwand), flankiert von den oberſten Stockwerken beider mittlern Pilaſter, der mit einem leuchtenden Moſaik geſchmückte, mit Krabben bekränzte, ſpitze Giebel in die Lüfte — ein wundervoller Anblick! Die den Seitenſchiffen entſprechenden Giebel ſetzen ihren Fuß auf das Geſims der untern Spitzbogengalerie; da ihre Schenkel aber nicht bis zur Baſis reichen, ſondern an die Pilaſter anſtoßen, ſo erhält ihr, der Malerei überwieſenes Feld eine fünfeckige Fläche.

Man hat in dieſer Façade eine Nachbildung der Sieneſer Domfaçade geſehen und damit der letztern ſpätere Entſtehungszeit überſehen.*) Ob ein umgekehrtes Verhältniß ſtattgefunden, läßt ſich weder behaupten noch beſtreiten; die Verſchiedenheiten beider Façaden ſind indeß augenfällig. — Dagegen bewahrt der

*) Kugler a. a. O. III. S. 545.

Dom ein, wenn auch nur kleines, doch höchst beachtenswerthes Kunstwerk, dem die Hauptmotive der Façade zu Grunde liegen: das ist das $4\frac{1}{3}$ F. hohe, $2\frac{1}{6}$ F. breite, 400 Pfund schwere silberne Reliquiarium der Wunderhostie von Bolsena. Durch 4 in hohe Fialen ausgehende Pilaster in 3 Theile mit dem obern Abschluß von 3 spitzen Giebeln getheilt, derart, daß die Mitte die doppelte Breite jedes Nebentheils hat, mit 2 Spitzbogen, und einem rosettenartigen Medaillon, wie jedes der andern mit 1 Spitzbogen überspannt ist, erinnert zu lebhaft an die Composition der Façade, als daß man es nicht mit derselben in Beziehung denken sollte. Es ist im J. 1338 von dem Meister Ugolino di Vieri von Siena und Genossen ausgeführt worden.*) Von den Malereien, die das Ganze bedecken, wird später die Rede sein. —

Drei Jahrhunderte hat man an diesem Dome fortgebaut und geschmückt; (nur das Aeußere des Chors und die Seitenfaçaden, an denen die Capellen in halbkreisrunder, ungegliederter Ummauerung vortreten, hat man mit schwarzen und weißen Marmorstreifen abgefunden;) außerdem aber denselben mit seiner Architektur, mit seinen Sculpturen und Ornamenten, seinen Fresken, Mosaiken, Glasgemälden und Altarbildern als ein lebendiges Bild der neuern Kunstgeschichte Italiens hingestellt; was sich selbst ohne unmittelbaren Augenschein ergibt, wenn man aus den Documenten des Domarchivs ersieht, daß von 1290 bis 1580 31 Architekten; von 1290 bis 1600 150 Bildhauer; von 1300 bis 1500 54 Maler am Dom beschäftigt waren; wobei man in allen Fächern hervorragenden Namen begegnet.

Orvieto besitzt noch ferner in S. Domenico ein bedeutendes Denkmal der Kunst jener Zeit, das Grabmal des Car-

*) Della Valle, Storia del duomo di Orvieto p. 232. L. Luzi a. a. O. p. 303.

dinals Guglielmo di Brayo von Arnolfo di Colle vom J. 1282 mit Sculpturen und Mosaiken und mit architektonischen Gliedern und Ornamenten im gothischen Styl. — Auch des schönen spitzbogigen Portals von S. Francesco aus dem 13. Jahrh. möcht' ich hier gedenken.

Rom und Süditalien.

Im Gegensatz gegen den Reichthum von Denkmalen italienischer Gothik im obern und mittlern Italien, ist Rom und was südlich von ihm liegt, sehr arm zu nennen, ja überhaupt in Kunstthätigkeit zurückgeblieben, was bei einem Blick auf die politische Geschichte nicht verwundern kann.

In Rom ist nur die Kirche S. Maria sopra Minerva, auf dem Grund eines von Pompejus errichteten Minerventempels um 1280 erbaut und 1453 beendigt, hierher zu rechnen. Dreischiffig mit Transsept und polygonem Chorschluß, tragen ihre viereckten, antikisierenden Pfeiler Spitzbogen und Kreuzgewölbe, im Mittelschiff nur wenig höher als in den Seitenschiffen, auf quadratischen Feldern. Neben den letztern liegt eine Reihe Capellen. Charakteristische Züge hat die Architektur dieser Kirche nicht. —

Das Tabernakel in S. Paul vor den Mauern von quadratischer Grundform, neuerdings mit einem Prunk-Baldachin überbaut, ist mit seiner einfachen Schönheit, seinen 4 korinthischen, mit attischen Basen versehenen, durch Spitzbogen verbundenen Porphyr-Säulen, mit Nischen, Statuen (Petrus, Paulus, Lucas und Benedict) und Thürmchen, zwischen denen Spitzgiebel aufsteigen, und seiner kuppelartigen Decke ein Werk des Arnolfo di Colle und seines Gehülfen Petrus v. J. 1285.*)

*) Gutensohn und Knapp, die Basiliken Roms Taf. VI. Die Inschrift lautet: † Anno milleno centum bis et octuageno quinto summe Ds.

Aehnliche Tabernakel ſind in S. Cecilia, in S. Maria in Cosmedin, ein ſpäteres (um 1370) im Lateran. Aber noch von 1280 iſt die Capella Sancta Sanctorum beim Lateran, von Deodato Cosmati, ein zierliches Werk der Gothik. Die Wände ſind mit 55 gewundenen Säulen umgeben, von denen je 2 und 2 durch einen ſpitzbogigen Giebel verbunden ſind und 28 Bildern von Heiligen des A. und N. Teſtaments als Einfaſſung dienen. Das Kreuzgewölbe der Decke ruht auf 4 Säulen.

Von der Familie der Cosmaten ſtammen noch mehre Kunſtwerke dieſer Zeit her, die ſich beſonders durch einen feinen Geſchmack der Ornamentik, namentlich in Verbindung mit Moſaik, auszeichnen, wie z. B. das Grabmal der Savelli in Araceli um 1266; des Cardinals Gonſalvo in S. Maria maggiore von Giov. Cosmati, um 1299, des Biſchofs Durandus in S. Maria ſopra Minerva von demſelben Meiſter; das des Papſtes Hadrian V. um 1276 in S. Francesco zu Viterbo, u. a. m.

Als Bauwerk dieſer Zeit iſt die Kirche im Kloſter der H. Scholaſtica (dem Sagro speco) zu Subiaco anzuführen, deren ſpitzbogige Architektur durch einen Renaiſſancebau freilich unkenntlich geworden.*)

In Neapel herrſchte zu Ende des 13. Jahrhunderts und im 14., unter franzöſiſcher Herrſchaft, eine große Bauthätigkeit, die, wenn auch hie und da in der Anordnung, in Bezug aber auf den Styl den franzöſiſchen Einfluß nicht auffallend durch-

---

q*: hic Abbas Bartholomeus fecit op. fieri, sibi tu dignare mereri; und auf 2 abgeſonderten Steinen zu beiden Seiten: † hoc opus fecit Arnolfus — cum suo socio Petro. — Vgl. v. Reumont, Kunſtblatt 1842. No. 20.

*) D'Agincourt a. a. O. T. 35.

blicken läßt. Charakteriſtiſch daran iſt die große Gleichgültigkeit gegen die Conſtruction in der Compoſition, die alle Glieder zu Ornamenten macht. Dabei iſt Willkür unvermeidlich, und eine Ueberfüllung mit Zierrathen, ſelbſt an ungeeigneter Stelle die nothwendige Folge, wie auch Reinheit der Form nicht angeſtrebt wird. Ob Nicola und Giovanni Piſano, wie Vaſari erzählt, wirklich in Neapel gearbeitet, iſt nicht erwieſen; allein mehr als der franzöſiſche Einfluß iſt der ihrige ſichtbar an zwei neapolitaniſchen Architekten und Bildhauern der Zeit: Maſuccio I. (1228—1305) und Maſuccio II. (bis zur Mitte des 14. Jahrh.). Von der Thätigkeit des erſten ſind nur noch wenige Spuren vorhanden; dagegen zeugen noch jetzt viele Werke von der Bedeutung des zweiten.

Das erſte Denkmal der Art iſt die Kirche S. Lorenzo, gegründet von Carl I. von Anjou nach dem Sieg bei Benevento über Manfred 1266, nach dem Plan von Maglione; beendet 1324 von Maſuccio II.; leider 1580 und ſpäter moderniſiert bis auf ein Stück vom ſchönen Hauptportal und die verſteckten und gegenwärtig als Magazin benutzten Capellen der Tribune, die ſie — nach der beſonders bei franzöſiſchen Kathedralen angewandten Anordnung — im Kranz umgeben. Außerdem ſind in dieſer Kirche 2 Grabmäler aus der Werkſtatt deſſelben Künſtlers erhalten:*) das der Katharina von Oeſtreich, der erſten Gemahlin des Herzogs Carl von Calabrien geſt. 1323 mit dem auf Pilaſtern ruhenden Sarkophag, auf welchem ihre Geſtalt liegt, überſchattet von einem Baldachin, deſſen reichverzierte Säulen von liegenden Löwen getragen werden. Der Gothik Maſuccio's fehlen die ſchlanken Formen, die zierlichen Gliederungen und Ornamente, und doch iſt die ſchwere Maſſe nur

*) Abbildungen in Napoli e sue vicinanze 1845. Vol. I. p. 320.

Ornament! Auf einer Art Architrav — nicht auf den Säulen — ruht der mit Caſettierungen beſchenkte Spitzbogen, und ſchließt ein Bogenfeld ein mit einem Kleeblattmaßwerk. Neben dem Bogen, aber außerhalb der Säulenmitte, ſteigt an jeder Seite eine ſehr maſſive Fiale empor, an welche die Schenkel des Giebels ſtoßen, ſo daß die Geſammtmaſſe ein Fünfeck bildet. — Ein anderes Werk Maſuccio's II. iſt das Grabmal des 1347 in Averſa erdroſſelten Carl I. di Durazzo, und ein drittes in derſelben Kirche das der Maria Durazzo, des 1371 geſtorbenen Töchterchens von Carl II. und Margaretha. Gleichzeitig iſt auch das Grabmal von Robert von Artois und ſeiner 1387 an demſelben Tage mit ihm geſtorbenen Gemahlin Johanna von Durazzo.

S. Gennaro, die Kathedrale von Neapel, iſt unter Carl I. von Anjou neben dem älteren Dom der H. Reſtituta von Maſuccio I. begonnen, von Carl II. weiter gebaut und von Robert I. 1316 vollendet; ſchon 1456 erneuert und jetzt kaum noch als altes Baudenkmal zu erkennen. Doch ſind an den Arcaden des flachgedeckten Mittelſchiffs die Spitzbogen noch zu erkennen und die Halbſäulen der Pfeiler, als Dienſte der Scheidbogen erhalten.*)

Von Maſuccio I. iſt auch S. Domenico 1289 gebaut, allein ebenfalls ſchon im 15. Jahrh. und bis auf die neueſte Zeit vielen Umwandlungen unterworfen worden. Das Langhaus iſt dreiſchiffig, mit flacher Decke; ſeine Spitzbogenarcaden ruhen auf engſtehenden, ſchlanken Pfeilern mit Marmorbekleidung; ausgezeichnet durch ein doppeltes Querſchiff hat die Kirche noch an jeder Seite 7 Capellen und 2 neben dem Chor, der polygon abſchließt. Ein ſchlichteres Aeußere, als die kahlen Mauern

*) Abbildung in Napoli e sue vicinanze 1845. Vol. I. p. 243.

dieſer Kirche im Aeußern zeigen, iſt nicht zu denken. Man würde den Chor für eine Ruine halten ohne Dach, wenn ſeine mit gänzlich formloſen Strebepfeilern beſetzten Wände nicht eine Mauerkrone trügen.

Das bedeutendſte Werk Maſuccio's II. iſt S. Chiara mit den von ihm gefertigten großen Denkmälern. Die Kirche, 1310 von einem unbekannten Meiſter begonnen, und 1340 von Maſuccio beendet, iſt einſchiffig, weit und groß, ohne Schmuck an der Außenſeite; im Innern dafür um ſo reicher. Hier ſtehen im Chor 5 Grabmäler von Mitgliedern des Hauſes Anjou, in ihrer Mitte das Prachtmonument des Königs Robert I. von 1350, an welchem Maſuccio II. ſeine Gothik im vollen Umfang entwickelt hat. Drei Stockwerke hat das Gehäuſe, in welchem der große und gute König in 3facher Geſtalt Wohnung genommen: auf dem Thron, in der Franciscanerkutte und als Leichnam. Der Baldachin, der ſich mit vielfach ausgezackten offenen Spitzbogen und mit Spitzgiebeln darüber erhebt, ruht auf Kreuzpfeilern, die durch verkropfte Geſimſe horizontal in 5 Abſchnitte getheilt mit Niſchen und Statuen ausgeſtattet ſind und antikiſierende Capitäle haben; bei allem Reichthum und großer Mannichfaltigkeit von ſchwerfälligem Ausſehen. — Aehnlich, aber minder mit Schmuck beladen ſind daneben die andern Denkmäler: des Herzogs Carl von Calabrien, geſt. 1328; der Königin Johanna I., geſt. 1282; ihrer Schweſter Maria, Gemahlin von Carlo di Durazzo, und des Filippo di Tarento u. m. a. theils von Maſuccio II., theils aus ſeiner Schule. — Ebenfalls von ihm iſt die ſchöne gothiſche Kirche S. Giovanni a Carbonara vom J. 1344, allein ſchon i. J. 1400 reſtauriert und erweitert. Und hier finden wir ein glänzendes Beiſpiel der Spätzeit neapolitaniſcher Gothik, das Monument des K. Ladislaus, durch den Architekt und Bildhauer Andrea Ciccione von K. Johanna II.

i. J. 1414 errichtet, in Form eines 5theiligen, 2 Stockwerk hohen Altarwerks, im untern mit 5 Niſchen, davon die mittlere im Rund-, die andern im Spitzbogen mit Spitzgiebeln geformt ſind und Statuen bergen; die obere den Sarkophag mit der liegenden Geſtalt des verſtorbenen Königs enthält, geſchloſſen durch einen Giebel, deſſen Spitze abgeflacht iſt zu einer Baſis für die Reiterſtatue des Königs. Die Pilaſter, die die untern Niſchen theilen, die obern flankieren und mit Pyramiden-Baldachinen enden, ſind über und über mit Statuetten beſetzt; ſtatt der Krabben an den Giebelſchenkeln ſitzen dicht aufeinander große Krautblätter. — Ganz in dem gleichen, überladenen Styl iſt das Portal von S. Giovanni di Pappacoda von Ant. Baboccio 1415, das ſo ziemlich die außerdem ganz kahle Façade vollſtändig einnimmt.*)

Noch zeichnen ſich in Neapel 2 Bauwerke dieſer Zeit durch Größe der Anlage und maleriſche Anordnung, aus: das Caſtel del uovo, angeblich im Auftrage Friedrichs II. von Nicola Piſano**), und das Caſtel nuovo, auf Befehl Carls von Anjou 1283 von Giovanni Piſano, wie man behauptet, erbaut. Im ſpätgothiſchen Styl iſt die Capelle dieſes Palaſtes ausgeführt, wie wir ihn an und in den eben erwähnten Kirchen kennen gelernt.

In Aquila, einer Stadt in der Provinz Abruzzo ulteriore ſecondo, iſt die Kirche S. Maria in Collemaggio von 1287 ein ſchönes Beiſpiel ſüditalieniſcher, aber von Norditalien beeinflußter Gothik***); ausgezeichnet durch eine prachtvolle Façade,

*) Beide Monumente in Napoli etc. I. p. 380 und 391.

**) Die Unwahrſcheinlichkeit dieſer Angabe leuchtet ein, wenn man erwägt, daß Nicola um 1200 geboren iſt.

***) Abbildung bei H. W. Schulz, Denkmäler der Kunſt in Unteritalien. 1860.

von edlen Proportionen, Feinheit der Ornamente und vollkommener Ausführung. Die große, mit bunten Ziegeln in Kreuzen und Vierecken musivisch belegte Mauermasse wird durch 3 Portale und 3 Radfenster unterbrochen.

Die Kanzel in der Kathedrale zu Sessa von 1254 bis 1259 reiht sich in ihrer architektonischen Anordnung andern Werken der Art und Zeit an, an denen Antikes, Romanisches und Gothisches sich die Hände reichen: 6 Säulen mit Eckdeckblättern an den Basen, von Löwen getragen, mit Akanthus-Capitälen, Rundbogen mit denselben Blättern, bunter Mosaik, vielen Sculpturen; alles wie es sich auch an der Kanzel der Kathedrale von Benevent wiederholt.

Sicilien

ist nicht sehr reich an Denkmalen der Gothik; namentlich sieht man sich vergebens nach architektonischen Erinnerungen an die Herrschaft der Hohenstaufen und ebenso der allerdings nur kurzen der Franzosen um. Was sich aber findet, ist nicht frei von der Nachwirkung früherer, namentlich saracenischer, auch normannischer Kunstthätigkeit, wobei eine Vorliebe für den überhöhten Rund- wie Spitzbogen hervortritt; hält sich aber mehrentheils im Gebiet der Ornamentik.*)

Unter den hieher gehörigen Kirchen Palermo's zeichnet sich zunächst St. Agostino von 1275, mit abwechselnd rothen und schwarzen Steinen bekleidet, durch sein Portal mit zierlichen blätterreichen concaven Würfelcapitälen aus, die durch ein Gesims mit reliefierter Hohlkehle verbunden sind, über welches ein 4fach gegliederter Spitzbogen geschlagen ist, dessen Flächen mit

*) Vgl. Hittorf u. Zanth, Architecture moderne de Sicile. — G. Knight (übers. von D. Lepsius), Ueber die Entwickelung der Architektur vom 10.—14. Jahrh. unter den Normannen.

reizenden, ans Arabiſche ſtreifenden Muſtern geſchmückt ſind. — Von der Kathedrale gehören nur der Haupteingang an der Süd- und ein Porticus nebſt dem Portal an der Weſtſeite dem 14. und 15. Jahrh. an. Man kann ſich eine größere Ueppigkeit der Ornamentik kaum vorſtellen!*) — S. Francesco von Aſſiſi von 1255, in einfacher, faſt lombardiſcher Gothik, mit einem kräftigen Spitzbogenportal mit normanniſchen und antikiſierenden Ornamenten. —

Der gothiſche Styl hält ſich, obſchon nicht unvermiſcht, in Palermo durch das 15. Jahrh. bis ins 16. tief hinein. Zeugen deß ſind die Kirchen S. Niccolo di Albergaria von 1400; S. Maria degli Angeli (La Gangia) um 1430 mit Rundbogen, S. Maria Annunziata von 1443, S. Maria della Catena, auf dem Grundriß einer Säulenbaſilica vom Ende des 15. Jahrh. mit einer Façade und ſehr reizenden, auf leichten Säulen mit Spitzbogen getragenen Vorhalle von Gagini 1580; S. Maria nuova im Styl von S. M. d. Catena; S. Maria di Porto ſalvo mit ſehr überhöhten Spitzbogen. — Von Paläſten rühren der Pal. Senatorio (jetzt Municipio) von 1300; der Pal. dei Tribunali, erbaut von Manfredi di Chiaramonte, von 1307 her. Pal. S. Lorenzo, die alte Dogana, der vielleicht einzige Ueberreſt eines Baues aus der Zeit der Franzoſenherrſchaft, freilich nur noch an einem Spitzbogenfenſter mit der Lilie im Schilde kenntlich. Das Ospedale grande (Pal. Salafano) vom Anfang des 14. Jahrh. mit Pilaſtern und ſich durchkreuzenden bunten Spitzbogen, von denen ſpitzbogige Arcadenfenſter und muſiviſche Roſetten eingefaßt werden.

In Meſſina iſt das Hauptportal der Kathedrale im reichen Spitzbogenſtyl von 1350; S. Francesco von 1254 im

*) Abbildung bei Chapuy a. a. O. II. 35.

normannischen Spitzbogenstyl; S. Maria Alemanna, die deutsche Ordenskirche von 1233, jetzt freilich Magazin; S. Maria della Scala von 1347, in einem Mischstyl von antiker, normannischer und arabischer Baukunst.

In Syrakus ist nur S. Giovanni aus dem 14. Jahrhundert mit einem Radfenster und mit einer Vorhalle aus dem 13. Jahrhundert anzuführen.

Wohl finden sich noch hie und da Spuren gothischer Baukunst auf der Insel zerstreut, wie an einigen Wohngebäuden in Taormina, an S. Maria dei Greci zu Girgenti u. a. m. Doch treten besonders bemerkenswerthe Eigenschaften daran nicht hervor. Es wiederholt sich überall der aus den politischen Erlebnissen Siciliens hervorgehende Charakter einer Baukunst mit mehr oder minder harmonisch verbundenen Elementen verschiedener Bausstyle, und zwar mit überwiegender Werthschätzung der Ornamentik, wie wir sie überhaupt als Eigenschaft der italienischen Gothik im Allgemeinen kennen gelernt haben.

Bildnerei.

Nichts ist so sehr geeignet, unsere Aufmerksamkeit und Forscherlust zu wecken, als wenn wir in der Geschichte irgend eine einzelne menschliche Erscheinung gesondert, gleichsam im Widerspruch mit ihrer Zeit über dieselbe emporragen und eine neue begründen sehen. Wir wissen, daß es der Genius ist, dem dieß Außerordentliche gelingt, dem die Menschheit huldigt, und der sich nicht zerlegen und nicht zusammensetzen läßt; aber es reizt uns doch die verschiedenen Einflüsse kennen zu lernen, unter denen er erwachsen und gedeihen konnte.

Eine solche geniale Erscheinung in der Geschichte der Kunst ist Nicola von Pisa, der, indem er sich des Stoffs bemächtigte, der zerstreut vor ihm lag, und die dunkeln Bestrebungen

ſeiner Zeit mit Bewußtſein zum Beweggrund ſeines Thuns machte, ſich den Ehrennamen des Wiederherſtellers der Kunſt im Mittelalter erwarb.

Von ſeinen frühen Lebensumſtänden wiſſen wir nichts. Er mag ums Jahr 1200, vielleicht zu Siena geboren ſein (wo ſein Vater, Petrus, aus Apulien gelebt hat). *) Wem er ſeine künſtleriſche Bildung verdankt, iſt nicht bekannt. Vaſari möchte das Richtige treffen, wenn er ſagt:**) daß Nicola ſich an den ſchönen antiken Sarkophagen, welche die ſiegreichen und kunſtliebenden Piſaner aus Sicilien, Amalfi und andern Orten als Beute in ihre Vaterſtadt geführt, ſeine Vorbilder genommen und im Nachahmen der darauf angebrachten ſowohl nackten, als bekleideten Geſtalten jene Fertigkeit erlangt habe, die ſeinen weitverbreiteten Ruhm als erſten Bildhauers ſeiner Zeit begründen mußte.

Wenn dieſe Anſicht ſich durch die Werke Nicola's in Hinſicht auf die Form als vollkommen wahr erweiſt, ſo werden wir daneben auf andere Quellen ſtoßen, aus denen er den Stoff für ſeine Darſtellungen geſchöpft hat, und wiederum auf andere hingewieſen, aus denen die Repräſentanten des erwachten ſchöpferiſchen Nationalgeiſtes überhaupt hervorgegangen. In Bezug auf letztere darf ich auf den Ueberblick verweiſen, den ich von den geſchichtlichen und culturgeſchichtlichen Ereigniſſen der Zeit gegeben und welche die Productivität der Zeit aus der herr-

*) In einer Quittung des Domarchivs von Piſtoja (Libro di Bando nell'Archivio di S. Jacopo etc.) vom J. 1273 heißt es: magistro nichole quondam petri de Senis. — Im Archivio dell' opera del Duomo di Siena pag. 293 heißt er magister nicholas petri de apulia. — Einer kürzlich am öffentlichen Brunnen zu Perugia entdeckten Inſchrift zufolge iſt Nicola um 1277 in einem Alter von 74 Jahren daſelbſt beſchäftigt geweſen, ſo daß er 1203—4 geboren ſein würde. Vgl. Vermigliori, Le sculture di Niccolo e Giovanni da Pisa e di Arnolfo Fiorentino, che ornano la Fontana maggiore di Perugia etc. con 80 tavole. Perugia 1834.

**) D. A. I. S. 81 f. ed. L. M. I. S. 258 f.

schenden Gährung der Gemüther sattsam erklärt. Ueber die verschiedenartige Behandlung der Traditionen der christlichen Kunst durch Bildhauer des 12. Jahrhunderts habe ich mich eingehend im ersten Bande dieses Werks S. 286 ff. geäußert, insonderheit aber S. 305 über Sculpturen, zu denen Nicola in einer unverkennbaren Beziehung steht, nehmlich über die Reliefs der Kanzel von S. Scheraggio aus der Zeit von 1180.

Vasari erzählt*), daß Nicola im J. 1225 (also ungefähr in seinem 22 Jahre) als der Stifter des Ordens der Prädicanten-Mönche, Dominicus de Guzman aus Calaruega in Altcastilien gestorben war, nach Bologna berufen wurde, um das Grabmal desselben in Marmor zu arbeiten; daß er den Auftrag angenommen, viele Figuren dabei angebracht, wie man es noch heute sieht, und sie im J. 1231 vollendet habe. Dieser früher unbestrittenen Angabe, auf welche u. a. Cicognara sein Ehrendenkmal Nicola's baut, bin ich**) entgegengetreten, da mir die Arbeit der Zeichnung und Ausführung nach in die Spätzeit des Jahrhunderts zu gehören und nicht an die energische Weise Nicola's zu reichen schien. Dieß Grabmal in S. Domenico zu Bologna (bekannt unter dem Namen der Arca di S. Domenico) ist mit Reliefs und Statuetten aus verschiedenen Zeiten geschmückt. Die älteren derselben beziehen sich auf das Leben des H. Dominicus, und stellen (an der Vorderseite) die wunderbare Erweckung eines Jünglings (Napoleone) vom Tode, und die ebenso wunderbare Unverbrennbarkeit der von den Manichäern zu Languedoc zum Feuer verdammten Lehrbücher des heiligen Dominicus dar, beide Geschichten getrennt durch eine Statuette der H. Jungfrau. Weiter sieht man in den folgenden Reliefs, wie der Heilige von Petrus ein Buch, von

*) D. A. I a. a. O. ed. L. M. ebendas.

**) Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, S. 14.

Paulus einen Stab erhält, dann wie er mit seinen Cellengenossen von himmlischen Geistern gespeist wird; ferner den Traum des Papstes Honorius III., in welchem ihm der Heilige erscheint und die Kirche Petri vor dem Einsturz wahrt, und die Anerkennung der Regel des Dominicus durch eben diesen Papst; endlich den Tod des Heiligen. Einzelne allegorische Gestalten stehen an den Ecken. Das Ganze ist trotz der eingeflochtenen antiken Reminiscenzen offenbar christlich, jedoch ohne Schärfe und Entschiedenheit; die Formen sind unbestimmt und weich, die Züge verschwommen, ohne besondern Ausdruck, die Verhältnisse ungewöhnlich lang. Die Ausführung ist glatt und von einer Vollendung, wie sie — selbst nach Cicognara's Eingeständniß — Nicola's Arbeiten sonst nicht erreichen.

Nun ist erwiesen, daß der Leichnam Domenico's bis zum 23. Mai 1233 in einem schlechten hölzernen Sarge lag*), an welchem Tag er in einen Sarkophag von Stein (ohne Reliefs) gebracht wurde, aus welchem er erst am 5. Jun. 1267 die Uebersiedelung an seine jetzige schmuckreiche Stelle erlebte.**) Ist hiermit der Arca di San Domenico ihre Entstehungszeit in der Spätzeit des 13. Jahrh. nachgewiesen, so war nur noch übrig, die Urheberschaft derselben festzustellen. Nicola war — wie wir später belegen werden — um 1266 in Siena anhaltend beschäftigt; die Sculpturen der Arca sind aber, um dieselbe Zeit, in Bologna an Ort und Stelle ausgeführt worden, und zwar durch Arbeiter des Nicola, namentlich durch den Bildhauer Fra Guglielmo, wie aus einem Document hervorgeht, das Marchese

*) Vinc. Marchese, Memorie de' più insigni pittori, scultori ed architetti Domenicani etc. I. 1845. p. 83.

**) „de tumulo lapidio non caelato ad marmoreum et caelatum" heißt es in einer Beschreibung des bei der feierlichen Begebenheit gegenwärtigen Bischofs Bartholomäus Bragantius von Vicenza. Marchese a. a. O. S. 84.

zuerſt veröffentlicht hat*), und das in Verbindung mit der genauen Angabe des Vicentiniſchen Biſchofs die völlige Grundloſigkeit der durch Vaſari in die Kunſtgeſchichte gebrachten Annahme von dem erſten Auftreten Nicola's als Bildhauer darthut.**)

Dieſes haben wir — nach den bisherigen Erhebungen — an einer anderen Stelle zu ſuchen. Ueber dem kleinern Eingang zur Linken an der Vorderſeite von S. Martino zu Lucca ſieht man zwei Reliefs von carrariſchem Marmor, Arbeiten des Nicola von Piſa vom J. 1233***), deren auch Vaſari und die ſpätern Schriftſteller, jedoch ohne beſondere Theilnahme gedenken, während ſie für die Entwickelungsgeſchichte Nicola's von entſcheidender Bedeutung ſind. Es iſt eine Anbetung der Könige im Architrav und in der Lunette darüber eine Abnahme vom Kreuz. Das erſtere, das man völlig gedankenlos dem Sohne Nicola's, Giovanni (geb. 1240), zugeſchrieben, iſt ſo zerſtört, daß man wohl das allgemeine Gepräge und die Uebereinſtimmung

---

*) Marchese a. a. O. I. p. 442. Frater Guilielmus magister in Schultura peritus multum laboravit in augmentando conventum. Hic cum beati Domiuici corpus sanctissimum in solempniori tumulo levaretur quem sculpseraut magistri Nichole de Pisis, Policretior manu, sociatus dicto architectori, clam unam de costis sanctissimis de latere eius extorsit, . . . dictamque costam portavit Pisas et in altari S. Marie Magdalene reverenter abscondit etc. Cronaca del convento di S. Caterina di Pisa aus dem Necrologio, in welchem erzählt wird, daß Fra Guglielmo ſterbend den frommen Diebſtahl gebeichtet hat.

**) Hiemit ſind auch die von Gaye, Kunſtblatt 1839, No. 22, gegen mich geltend gemachten Bedenken beſeitigt. Auch iſt gegenwärtig als Meiſter des bezeichneten Reliefs Fra Guglielmo außer Frage geſtellt. S. Crowe und Cavalcaſelle I. p. 139. (D. A. S. 118.)

***) Ich habe als Quelle für die Jahrzahl in meinen Notizen aufgezeichnet: Memorie e documenti per servire all' istoria del ducato di Lucca 1822. T. VIII. leider! ohne die betreffende Stelle, und ohne ſie aufſuchen zu können, da die „Memorie" etc. hier nicht zur Hand ſind.

mit dem Relief der Lunette erkennt, allein auf eine nähere Unterſuchung nicht eingehen kann. Das obere Bildwerk aber iſt ganz wohl erhalten.

Auf den erſten Blick ſieht man, daß man vor dem Jugendwerke eines kräftigen, genialen Menſchen ſteht, deſſen Bewegungen noch unbeholfen und linkiſch ſind und doch eine tiefe Empfindung verrathen. Die beiden Arme des Gekreuzigten ſind vom Holze gelöſt und werden, nach beiden Seiten herabhängend, der rechte von Maria, der linke von Johannes gehalten und — anſcheinend — mit Thränen genetzt. Eine kräftige Männergeſtalt, Joſeph von Arimathia, umfaßt den heiligen Leib ſo, daß er ihn zugleich mit der Bruſt und der Schulter trägt und mit den Armen herab nach ſeiner Seite bewegt. Rechts kniet Nicodemus und zieht mit einer Zange den Nagel aus den Füßen (vielleicht das erſte Beiſpiel von nur einem Fußnagel!), der dieſe nicht nur am untern Kreuzſtamm feſthält, ſondern auch noch das Zuſammenſinken des Todten in die Knie motiviert. Der auf die rechte Schulter überfallende, und alſo nach der Mutter ſich neigende Kopf vollendet die wahre, edle und rührende Bewegung des heiligen Leichnams. An Marien ſchließen ſich aufſchauend und theilnehmend zwei Frauen (die eine knieend), vielleicht — was nicht ganz deutlich — das Leintuch haltend, an, in das Jeſus gehüllt werden ſoll. Neben Johannes ſtehen zwei Krieger, von denen der Eine vielleicht der römiſche Hauptmann ſein ſoll, welchem unterm Kreuz die Bedeutung Chriſti aufgegangen; in der Ecke kniet ein Mann, der Specereien in einer Schüſſel hält.

Alle Bewegungen ſind richtig ausgedrückt; die Anordnung verräth ein ſicheres und ſtarkes Gefühl für Schönheit der Gruppierung, und die Darſtellung in Beziehung auf Bezeichnung der Leidenſchaft eine der antiken Plaſtik verwandte Mäßigung: in

feierlicher Stille äußert ſich der herzzerreißende Schmerz. Nur im Einzelnen, in den Geberden und Geſichtszügen zeigt ſich die Unbeholfenheit des Künſtlers, der z. B. den Mund des Johannes zum Lachen verzieht, während die Augen weinen. Die Formen ſind geſchnitten, eckig und breit und ſtehen den Erzeugniſſen eines Biduinus und Robertus*) noch ziemlich nahe; den Köpfen fehlt nicht nur die Schönheit, ſondern auch Maß und Zeichnung; wohl dagegen zeigt ſich in der Gewandung nicht nur ein Sinn für großartige Anordnung, ſondern auch ein klares Verſtändniß der Form. Die parallele Richtung der Falten iſt vermieden, ſie ſelbſt ſind klar durchgebildet und die Kanten der Gewänder ſcharf in ihren Krümmungen verfolgt, die Brüche aber meiſt in ausgehöhlten ſpitzen Winkeln gehalten. Das Relief ſcheint ohne Modell, frei aus dem Stein gehauen; der linke Arm Chriſti iſt rund vom Grunde losgearbeitet; die Behandlung iſt breit und weit entfernt von glatter Ausführung. Als Eigenheit tritt die Vorliebe für kurze Körperverhältniſſe hervor, als beſondere Unvollkommenheit die Zeichnung der Füße. Die Modellierung der Formen iſt noch zuweilen durch eingegrabene Umriſſe erſetzt, namentlich bei den Wangen; und ſonderbar iſt das wurmförmige Steingebilde mit dem Todtenkopf, worauf das Kreuz ſteht.

Der Eindruck des Ganzen iſt, trotz gewiſſer Anklänge an antike Kunſt, der eines rein chriſtlichen Werkes, und ungeachtet der deutlich darin ſich offenbarenden neuen Kräfte, noch im Zuſammenhang mit den noch ſehr kunſtloſen Leiſtungen der letztvergangenen Zeit. Dieß findet eine überraſchende Erklärung und Beſtätigung durch die Reliefs der Kanzel von S. Piero di Scheraggio, von denen ich im erſten Bande (S. 303 f.) Nach-

*) S. Band I. S. 296 ff.

richt gegeben, von denen die Kreuzabnahme die Hauptmotive des Lucheser Werkes enthält, die aber Nicola mit feinerem Gefühl und größerem Talent weiter durchgebildet hat.*) So läßt Nicola den Körper Christi (im alten Relief weit vorgebogen) in sich zusammensinken, die Knie nach der Seite, von welcher er gestützt wird; das Haupt (dort in der Schwebe) liegt hier, dem Gesetz der Schwere folgend, auf der Schulter und erhöht unwillkürlich durch die damit bewirkte größere Annäherung an die Mutter den Ausdruck des Rührenden. Auf dem ältern Relief hält Maria, gleich wie Johannes, nur die Hand Christi; hier umfaßt Maria, obschon mit heiliger Zartheit, seinen ganzen Arm, und neigt ihr Haupt, ohne ihn zu berühren, zu ihm nieder, während Johannes sich mit der Hand begnügt, aber die Wange an den Arm legt; es ist die alte süße Gewohnheit, der er folgt. Die Mutterliebe verlangt die Umarmung des Sohnes; aber sie umfaßt im Arme den ganzen Sohn. Joseph ist zunächst erfüllt von der Sorge um die sichere Abnahme des geliebten Todten; sein Kopf ist nach vorn, abwärts gestemmt, wodurch der Nacken kräftig heraustritt; die Schultern stehen zurück, Brust und Unterleib vor, das rechte Bein geht zurück, so daß die ganze Figur Bewegung hat und Halt, was dem ältern Relief gänzlich fehlt. Mit dem Arm umfaßt er den Körper in der Gegend der Hüften — nicht wie auf dem ältern Relief zugleich mit dem linken Arm — und die ganze geliebte Last ruht auf seiner Brust. — Der Sinn für eine passende Raumausfüllung, der dem ältern Künstler ganz abging, leitete Nicola

*) Gaye a. a. O. S. 88. verneint jeden Zusammenhang der Kanzel von Pietro Scheraggio mit „der Richtung des Nicola Pisano". Von der „Richtung" ist hier nicht die Rede, sondern von den Compositionen; und darüber kann kein Zweifel bestehen. S. die Abbildungen in meinen „Beiträgen" ꝛc.

zur Anlage großer Gewänder, die die entstehenden Lücken füllen, und zu jenem gedrängten Styl, durch welchen wirksame Massen entstehen, und die Ruhe gewonnen wird, durch welche die antike Plastik sich auszeichnet. — Wenn auf dem ältern Relief Nicodemus, stehend und gegen die Steine unter dem Kreuz gestemmt, die Nägel aus den Füßen zerrt, gleich einem Hufschmied aus dem Pferdefuß, so läßt ihn Nicola knieend am Kreuzesfuß die Zange ruhig an den Nagel setzen und mit bedächtigter Kopfneigung ihn sanft herausdrehen. So begegnen wir überall bei Nicola einem der vorausgehenden Kunst noch unbekannten feinen Gefühl. Zugleich aber haben wir in diesem, seinem — uns bekannten — frühesten Werke ein Bild organischer Kunstentwickelung vor uns: wir sehen ihn sich am Bestehenden bilden, Vorhandenes in sich aufnehmen, aber zugleich in der Wiedergeburt es veredeln und so zum Bewußtsein seiner Kräfte und Neigungen kommen, die am nächstfolgenden größern Werk in naturgemäßem Wachsthum zu Tage treten können.

Unter den andern authentischen Bildwerken des Nicola begegnen wir in der Zeitfolge zunächst der Kanzel im Baptisterium zu Pisa, die nach der daran (unter dem 5. Relief) befindlichen Unterschrift*) im J. 1260 vollendet worden ist. Was er auch in der Zwischenzeit von beinahe 30 Jahre erlebt und gethan, — ob er in dieser Zeit zuerst in dem an Kunstschätzen reichen Pisa sich aufgehalten und an den griechischen und römischen Sarkophagen sich gebildet, ob er in Parma gewesen, oder in Rom und — wie Vasari will — in Neapel, — soviel erhellt auf den ersten Blick: in seinem Innern sind die gewaltigsten Veränderungen vorgegangen, und seine Kunst hat er zu einer Vollendung durchgebildet, zu der Jahrhunderte nöthig

*) Anno milleno bis centum bisque triceno Hoc opus insigne sculpsit Nicola Pisanus. Laudetur digne tam bene docta manus.

scheinen. Zwar ist es nicht Stärke und Zartheit der Empfindung, auf deren Steigerung man nach seinem ersten Werke schließen sollte, vielmehr ist jener Geist, der wie im Schlummer darin lag, der Geist des Alterthums, erwacht und hat sich alle vorhandenen Kräfte dienstbar gemacht.

Ich habe nie vor das bezeichnete Kunstwerk treten können, ohne von einem wunderbaren Schauer ergriffen zu werden. Einsam auf lichter Höhe, über einer weiten dunkeln Ebene steht ein großer Geist und schaut durch Jahrhunderte hindurch und hinüber in eine vergangene, vergrabene, in blindem Eifer zertrümmerte, herrliche Welt, die Keiner kennt und Keiner mag, und deren Sprache Keiner versteht. Da ist keine Brücke über die ungeheuere Kluft, und die Unsterblichen verlangen nicht herüber, wo ein geheiligter Wahn sie verdammt. Da bildet er — denn der Funke ist zu Flammen der Sehnsucht aufgeschlagen — ein neuer und anderer Dädalus, mit unermüdetem Eifer sich selbst die beglückenden Schwingen und fliegt hinüber ins Land der alten Götter und erweckt sie aus ihrem tausendjährigen Schlaf; und dem kühnen, begeisterten Fremdling folgen Zeus und Here, Dionysos und Herakles, die Musen, die Grazien und die geflügelten Genien und ziehen in die geheiligten Wohnsitze ein, aus denen er die Schmerzensgestalten seiner Jugend, die leidenden Tröster seiner Mit- und Vorwelt verweist, und stehen siegprangend in den fremden Tempeln, in denen nur ein Heiliger geachtet bleibt, vor dem sich Aller Knie beugen: Christus!

Das sind die kühnen Neuerungen eines Mannes, dessen Namen wir von Allen mit Ehrfurcht nennen hören, wenn auch Wenige seine Bedeutung kennen. Einsam stand er auf seiner lichten Höhe; einsam ist er geblieben, bis nach Verlauf von fast drei Jahrhunderten der verwandte große Genius Michel Angelo's den gleichen Flug gethan. Nicola wollte die neugeborene christ-

liche Kunſt mit aller Glorie des Himmels, mit allem Glanz der Erde umgeben, und beachtete nicht, daß auch ſie, wie das heilige Kind, deſſen Tochter ſie iſt, in Dürftigkeit geboren, mit den goldenen Gaben der Könige ſich nicht ſchmücken durfte, daß ſie in Knechtsgeſtalt auftreten und erſt aus dem Stande der Erniedrigung zu der Sonnenhöhe der Verklärung getragen werden konnte.

Die Kanzel, deren praktiſche Beſtimmung in einer Taufkirche, links neben dem Taufbrunnen, nicht ganz klar iſt, hat eine ſechseckige Baſis und ſteht auf 7 Säulen von Granit und von Marmor, mit blätterreichen korinthiſierenden Capitälen, die theils auf der gewöhnlichen attiſchen Baſis, theils auf Löwen und Löwinnen ruhen, unter denen man ihre Jungen oder erbeutete und zum Fraß beſtimmte Thiere ſieht. Nur die mittelſte Säule, der Hauptträger des Kanzelbodens, hat einen abweichenden Unterſatz, indem ſie auf einer Gruppe von drei Thieren (einem Löwen, einem Greifen und einem Hund) und drei gedrungenen männlichen Figuren ſteht, von denen die eine nackt, die andere leicht, die dritte mit der Toga bekleidet iſt. Zwei weiße, ſchlanke Marmorſäulen mit gewundener Cannelierung und einfachen Blattcapitälen, tragen die Treppe, deren Außenwand muſiviſch ausgeziert iſt, und an deren Eingang ein Löwe liegt, der eine Säule mit einem Buchgeſtell trägt, das von ſchwebenden Engeln gehalten wird.

Zwiſchen den die Säulen verbindenden Kleeblatt-Bogen ſteht je eine Figur, die karyatidenartig dem Geſims als Träger dient, über welchem die Kanzelbrüſtung ſich erhebt, geſchmückt mit den bewunderungswürdigen Sculpturen Nicola's; ein jedes Relief 4 Fuß hoch und 5 Fuß breit. Die Bogenwinkel enthalten die Figuren von Propheten und Evangeliſten; die allegoriſchen Geſtalten neben den Bogen ſind: Caritas, eine bekleidete

weibliche Gestalt in Verbindung mit zwei Kindern; Fortitudo, ein junger Hercules mit einem jungen Löwen auf der Schulter, und mit einer Löwin, die an ihm aufspringt, scherzend; Humilitas, eine verhüllte, weibliche Gestalt, mit leicht gesenktem Haupt; Fidelitas, eine bekleidete Junogestalt mit einem Hund im Arm; Innocentia, ein Jupiter mit langem Bart, weitem Gewand und einem Lamm; endlich Fides in priesterlicher Tunica, das Evangelium in der Hand, auf dessen Rückseite ein Crucifix mit Maria und Johannes abgebildet ist.

Die Reliefs der Kanzelbrüstung stellen die Verkündigung und Geburt, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, die Kreuzigung und das Jüngste Gericht dar. Zwischen den beiden letzten ist in der Höhe ein Adler angebracht, dessen ausgebreitete Flügel als Lesepult dienen.

Schon der flüchtigste Blick sagt uns, daß der Meister dieses Werks sich an der Kunst des Alterthums herangebildet, und daß er die antiken Gestalten unbefangen und rücksichtlos verwendet hat, wie auch Vasari berichtet, daß er an dem (altgriechischen) Sarkophag der Gräfin Mathilde studiert habe, und wie man an einzelnen Gestalten sieht, die er, mit geringen Veränderungen, in diesen Reliefs verwendet hat; in welcher Beziehung ich nur an den Hohenpriester im dritten Relief zu erinnern brauche, dessen Original ein indischer Bacchus auf einer griechischen Marmorvase im Campo santo ist. Dennoch hat er sich nicht ganz von den christlichen Traditionen losgesagt, und ist auch noch nicht so seiner Aufgabe Herr, daß er nicht stellenweis an die Mängel des luccheſischen Werks erinnern sollte, was namentlich bei dem Bilde der Kreuzigung der Fall ist, vielleicht — der Art der Ausführung nach — dem ersten für die Kanzel gefertigten.

Die Reihenfolge beginnt mit der Verkündigung und Geburt

Christi. Auch dieß hatte Nicola u. a. den antiken Sarkophagen abgesehen, daß innerhalb desselben Rahmens mehr als eine Scene, ja eine ganze Geschichte dargestellt werden könne. So läßt er hier den Erzengel die göttliche Botschaft der h. Jungfrau bringen, die sogleich neben ihrer eignen Gestalt im Wochenbett liegt, das eingewickelte Kind über ihr, umgeben von zwei andächtigen Hirten und ihrem Hund, dazu dem Ochslein und Eselein. Dann aber neben dem Bett vor ihr wird das Kind von zwei Dienerinnen gebadet, wobei Joseph seinen Gedanken sich überläßt; endlich aber fehlt auch die Verkündigung der Hirten auf dem Felde nicht, deren zahlreiche Heerde nebst den Gloria singenden Engeln die obere rechte Ecke einnimmt. Diese Jungfrau aber ist nicht die Verlobte eines armen Zimmermanns, auch nicht „die Magd des Herrn"; einer Kaiserin Agrippina gleicht sie mit dem Diadem der Herrscherin, und nichts erinnert an ihre niedrige Herkunft, als etwa die Spindel in ihrer Hand. Auch Joseph könnte eher einen alten Philosophen vorstellen, als den bescheidenen Nährvater Christi, und selber seine Wohnung hat das Aussehn eines tempelgleichen Palastes. Dennoch ist der Zusammenhang mit der ältern so unvollkommenen Kunst aufrecht erhalten, und nicht nur durch Nachahmung einzelner Unvollkommenheiten, sondern vornehmlich durch Wiederholung der Compositionen, deren sprechendste Motive Nicola aufgenommen und in der Weise der Luccheser Kreuzabnahme gut und richtig durchgeführt hat. Ja es sind gerade die Kanzelreliefs von S. Piero di Scheraggio, die hier ihre Veredelung erfahren haben.

Die „Anbetung der Könige", das zweite Relief, zeichnet sich durch größere Einheit, vollendetere Ausführung und überaus schöne Köpfe aus. Rechts sitzt im Schmuck und mit dem Ansehn einer Königin, ja! einer Göttin, einer Rhea oder Juno,

die Mutter Christi; ein langer Schleier wallt vom Haupt über die Schultern herab; der weite Mantel bedeckt den Thronsessel, auf dem sie sich niedergelassen, und ihren Schooß, auf welchem, von ihren Händen an der Schulter und am Arm gehalten, wie ein junger Jupiter, oder Bacchus das Christuskind Huldigung und Geschenke empfängt. Die beiden ältern Könige sind ins Knie gesunken; der jüngere steht mit demüthiger Kopfneigung zwischen und hinter ihnen. Den Raum zwischen ihnen und der Mutter füllt ein Engel mit Mantel und Stab, wohl der Stellvertreter des den Weg zeigenden Sterns. Hinter den Königen kommen ihre Rosse zum Vorschein, hinter Marien das sanfte, sophokleïsche Angesicht des h. Joseph.

Auffallend an diesem Relief ist der Gegensatz zwischen der Schönheit der Köpfe und der Unvollkommenheit der Körper, ein Umstand, der sich auch bei den altdeutschen Gemälden und im umgekehrten Verhältniß bei den altgriechischen Sculpturen (namentlich den Aegineten) wiederholt. Aber die christliche Kunst, der es vornehmlich um den Ausdruck der Seele zu thun ist, die am vernehmlichsten durch das Angesicht zu uns spricht, tritt bei Nicola doch nicht in ihr volles Recht. Denn wenn er auch, mit Vernachlässigung der Körper-Verhältnisse, besondern Fleiß auf die Köpfe verwendet, so ist es doch vornehmlich der antike Schönheitsinn, den er — namentlich bei Joseph und den Königen — befriedigt.

Bei dem dritten Relief, der Darbringung im Tempel, erreicht Nicola eine mehr harmonische Vereinigung der beiden in ihm wirksamen Elemente, als bei den beiden erstgenannten. Wohl setzt er auch hier antike Gestalten an die Stelle der neutestamentlichen; allein er modificiert sie durch eingehende Naturstudien und durch einen fast malerischen Formensinn, während er für die Anordnung in den Hauptsachen an die Ueberlieferung

sich hält. Die für die Darstellung nothwendigen Personen, Maria, Simeon mit dem Kinde, Joseph und die Prophetin Hanna sind nach der Zusammenstellung und den wesentlichen Motiven der mehrfach erwähnten alten Kanzel entnommen, sogar der Altar zwischen Maria und Simeon, das architektonische Beiwerk mit der herabhängenden Lampe ist beiden Werken gemeinschaftlich. Nicola's plastischem Sinn aber widerstanden die leeren Zwischenräume; er füllte sie mit Nebenfiguren aus, so daß kein Plätzchen leer geblieben ist. Aber Maria ist eine Juno, Simeon trägt das Haupt des capitolinischen Jupiter. Joseph gleicht dem Homer, und den von einem Tempelknaben gestützten Hohenpriester finden wir als bärtigen Bacchus auf dem Bacchanal der obenerwähnten griechischen Vase im Campo santo.

Simeon, offenbar die Hauptfigur, in der Mitte des Bildes, hält in seinen Armen, nicht ohne Ausdruck von Rührung in der milden Kopfneigung und den sanft fassenden Händen, das Kind, über dessen Bewegung, — da sein Oberkörper abgeschlagen ist*) — uns die ähnliche Composition des Nicola an der Kanzel zu Siena belehrt, wo das Kind sich furchtsam von dem bärtigen Alten abwendet. Ein weiter, auf der Brust zusammengehaltener, unter beiden Armen aufgenommener Mantel deckt die ganze Gestalt, verleiht ihr ein würdiges Aussehn und gibt dem Künstler Gelegenheit zur Ausbildung eines eigenen Gewandstyls, da ihm dafür die antike Kunst keine Vorbilder geboten. Ihm gegenüber und nach ihm gekehrt steht Maria, gekleidet und ge-

*) Roncioni, Istorie Pisane, (im Archivio storico, Florenz 1844, VI. 284 publ. von Fr. Bonaini) erzählt, daß die Kanzel „vor einigen Jahren" großen und merkwürdigen Schaden erlitten habe, indem Lorenzino de' Medici die Köpfe einiger Figuren abbrach, um sein Studium zu verschönern. (Crowe u. Cavalcaselle I. S. 125 D. A. S. 104.)

ſchmückt wie auf den vorhergehenden Bildern; mit der Rechten faßt ſie den Kopf, Schulter und Körper bedecken den Mantel; ihre Linke langt nach dem Kind; ihre Haltung iſt vornehm, faſt gebieteriſch, ihr Ausſehn nichts weniger, als jungfräulich. Hinter ihr ſteht demüthig, nach dem Beſchauer gekehrt, das Opfer des Taubenpaars auf dem rechten Arm, der zugleich den Mantel hält, der Nährvater Joſeph; rechts aber hinter Simeon die Prophetin Hanna, eine kleine, alte, häßliche Perſon, von ſehr vernachläſſigtem Aeußern, eine Schriftrolle in der Linken, den mit einem Tuch bedeckten Kopf und die rechte Hand wie in Inſpiration erhoben.

Hinter dem Altar, zwiſchen Simeon und Maria, ſieht man eine Gruppe von drei jugendlichen Tempeldienern, in verkleinertem Maßſtab, um die Entfernung zu bezeichnen, und in durchaus maleriſcher Auffaſſung. Wäre der Oberkörper des Chriſtuskindes noch an ſeiner Stelle, ſo würde von ihnen wenig wahrzunehmen ſein, da er faſt den ganzen von ihnen eingenommenen Raum ausgefüllt haben muß; ein Umſtand, der zugleich auf Ueberwindung erheblicher techniſcher Schwierigkeiten hinweiſt. Von den ſich herandrängenden Zuſchauern haben einige ſo individuelle Züge, daß der Künſtler beſtimmte Perſonen dabei im Auge gehabt zu haben ſcheint. Rechts im Vorgrund ſteht die der erwähnten Antike treu nachgemeißelte Geſtalt des Hohenprieſters, geſtützt von einem Tempeldiener, der ſich von dem Faun der antiken Vaſe nur dadurch unterſcheidet, daß ihn der Künſtler bekleidet hat. — In den architektoniſchen Beiwerken iſt Antikes und Romantiſches verbunden und ſelbſt der Spitzbogen nicht verſchmäht.

In einem ſehr klar hervortretenden Gegenſatz zu den bisherigen Reliefs ſteht das nächſtfolgende der Kreuzigung. Hier hören faſt alle Anklänge an die Antike auf; die Arbeit iſt großen-

theils viel unvollkommener, als bei den andern Bildern und theilt nur ihre Mängel, namentlich in den Körper-Verhältniſſen, ſo daß man (wie ich oben andeutete) verſucht iſt zu glauben, ſie ſei vor den andern ausgeführt worden.

Die Mitte des Bildes iſt beinahe in ganzer Höhe von Chriſtus am Kreuz eingenommen; zu ſeiner Rechten ſtehen ſeine Freunde, zur Linken Juden und Heiden. Ueber ſeinem Haupte, in den Winkeln des Kreuzes ſieht man zwei Engel mit mitleidiger Geberde, eine deutliche Erinnerung an die Kreuzabnahme von S. Piero di Scheraggio; an den Enden aber des Querbalkens je einen Engel nebſt einer verhüllten Geſtalt. Johannes und einige Frauen blicken, ſchmerzlich bewegt, zu dem Gekreuzigten auf; die Mutter, die der Schmerz gebrochen, (eigentlich zerbrochen,) wird von zwei andern Frauen gehalten. Die Juden ſind entſetzt und, als wehe ein Sturmwind vom Kreuz ſie an, auf der Flucht begriffen. Nur der Kriegsknecht mit dem Schwamm hält aus, wie auch wohl Longinus gethan, als er noch nicht zerſchlagen war. Zunächſt dem Kreuz, auf der Juden Seite, ſteht der Hauptmann, der in Jeſus den Sohn Gottes erkannt hat, und deutet auf ihn empor.

Weit iſt der Abſtand dieſer häßlichen, verzeichneten, kurzen Geſtalten mit rohen Formen, verfehltem Ausdruck und unmöglichen Bewegungen (wie bei der ſeitwärts im rechten Winkel umknickenden Maria) von der ſprechenden, vollendeten und edlen Erſcheinung Chriſti, von der freien, großen Bewegung des Geiſtes und der Gedankentiefe des Meiſters! Schön iſt der Körper Chriſti, edel in den Formen, den Verhältniſſen und in der Bewegung; ſprechend und richtig der Ausdruck, und dabei doch frei von Nachahmung der Antike; freilich aber auch himmelweit entfernt von den magern Jammergeſtalten am Kreuz, wie ſie vor ihm, gleichzeitig und noch Jahrhunderte nach ihm

zur Erweckung einer peinlichen Andacht aufgestellt worden. Nicola erkannte den Kreuzestod Christi in einer höhern Bedeutung, in der Absicht des Erlösers und in seinen Folgen. Das ist nicht der bittere Tod, den wir in den ausgebreiteten Armen sehen, die vielmehr die Welt in Liebe umfassen zu wollen scheinen. Und diese Allumarmung vom Kreuz herab, dieses Sichdahingeben für Alle, so entschieden ausgesprochen, hebt die Darstellung eines an sich nur schmerzenreichen Ereignisses zur Höhe der Versöhnung, dem Ziele jedes wahrhaft tragischen Kunstwerks. Erhebt uns dieser Gedanke des großen Künstlers, so erhebt ein zweiter ihn, und nicht nur über seine Zeitgenossen, sondern so hoch, daß auch noch Zeiten der Aufklärung und Humanität zu ihm hinaufsehen müssen.

Die Kreuzigung Christi ist durch die Stellung des Heilandes zwischen einem reuigen und einem unbußfertigen Sünder frühzeitig das Symbol des Weltgerichts geworden. Darum lassen die alten Künstler die Seele des Einen beim Verscheiden von einem Engel, die des Andern von einem Teufel in Empfang nehmen. Das natürliche Gefühl Nicola's sträubte sich gegen diese Vorstellung: aber er gab die einmal angenommene symbolische Deutung der Begebenheit nicht auf. Doch erreichte er seinen Zweck ohne den Teufel! Ein Engel führt die gläubige Seele Christo zu, ein Engel verweist die andere, die sich selbst von ihm wendet, aus seiner Nähe!

In Bezug auf die Ausführung muß uns der Körper des Gekreuzigten um so mehr auffallen, da Nicola für diesen sich weder bei den christlichen Kunsttraditionen, noch bei der Antike Raths erholen konnte. Deutlich sehen wir hier, was der italienischen Kunst bis dahin noch gar nicht in den Sinn gekommen: ein sehr eifriges, gewissenhaftes und mit Erfolg belohntes Naturstudium! Dieses aber setzt den bis dahin sicher nicht ange-

wendeten Gebrauch des Thonmodells voraus, womit der erſte Schritt zu einer genügenden Technik gethan war.

Das fünfte dieſer Reliefs, das Jüngſte Gericht, iſt derart verwüſtet, daß von 57 Geſtalten nur 25 ihre Köpfe, nicht viel mehre ihre Arme und Hände noch haben. Auch bei dieſem Bilde zeigt Nicola eine freiere und menſchlichere Auffaſſung des Gegenſtandes, als die übliche ſeiner Zeit, geleitet von einem milden, verſöhnenden Geiſt, der in allgemeinen Zügen Sünder und Strafen umfaßt, ohne das fruchtloſe und ungerechte Beſtreben, einzelne Vergehen zu bezeichnen, deren Grenzen faſt in jedes, auch des beſten Menſchen Leben reichen, während bei Andern das an ſich abſchreckende Gemälde zum Tummelplatz alles Gräulichen und Abſcheulichen wird. Nicola verſtößt ſogar lieber gegen das architektoniſche Geſetz der Symmetrie, als gegen das moraliſche Gefühl und ſetzt den Weltenrichter weit zur Linken, um die Schaar der Gerechten zu ſeiner Rechten zahlreicher als die Rotte der Böſen erſcheinen zu laſſen. Den für die Hölle nun einmal unentbehrlichen Teufeln hat er durch die vorgebundene antike komiſche Maske, dem Beelzebub durch Verwandelung in einen Satyr die kunſtwidrige Geſtalt genommen.

Chriſtus ſitzt auf einem mit den 4 evangeliſchen Zeichen geſchmückten Throne; zwei Engel unter ihm halten ein unbehauenes Kreuz; zu beiden Seiten ſitzen Maria, Johannes, und andere Heilige mit der Geberde der Fürbitte. Rechts und links halb über dem Thron ſtehen Engel (urſprünglich wohl mit den Paſſionswerkzeugen) und neben ihnen noch zwei andere, welche Verurtheilte in die Tiefe ſtürzen, wo ſie ein Teufel in den offenen Höllenrachen (einen Hechtkopf oder Haykopf) ſtopft. Das Hinabſtürzen einiger Verdammten iſt mit einer Geſchicklichkeit ausgedrückt, die man der Kunſt bei ihren erſten Verſuchen kaum zutrauen konnte.

Den Heiligen und Seligen, die zur Rechten Chriſti in 4 Reihen ſitzen, haben Frevlerhände die Köpfe abgeſchlagen. Schonender ſind die Auferſtehenden behandelt worden, in denen außerdem auch mehr Leben und Bewegung iſt und deren Körper von bewundernswürdiger Vollendung in Zeichnung und Ausführung ſind. Leider hat die Ueberfülle der Figuren dem Künſtler ein kleineres Maß für dieſelben aufgedrängt.

Bei den allegoriſchen Geſtalten über den Säulen hat ſich Nicola den aus der Betrachtung antiker Bildwerke gewonnenen Eindrücken ohne alle Einſchränkung hingegeben. Hier tritt ſein Beſtreben, vor allem der Kunſt die Schönheit wieder zu erobern, unverhüllt hervor, ohne ſich große Sorge zu machen, ob ein Jupiter als Bild der Unſchuld an der rechten Stelle ſei. Dagegen hat er der Wahrheit in einer andern Richtung nach beſten Kräften nachgeſtrebt. Seine Löwen, ſein Adler, verrathen ein genaues Naturſtudium, vornehmlich des Knochenbaues, wenn auch nicht der Proportionen; an ſeinen Gewandfiguren ſieht man deutlich, wie er ſich des Modells bedient; und ganz vornehmlich erkennen wir an dem jungen Hercules (dem Sinnbild der Stärke) ſeine auf anatomiſchen Studien ruhende Kenntniß des menſchlichen Körpers. Zugleich aber ſehen wir ihn ſeine Studien mit Hülfe des angebornen und durch die Antike entwickelten Schönheitsſinns beherrſchen, ſo daß er bei aller Naturwahrheit ſeiner Formen doch von der Wirklichkeit der Natur, von der ſclaviſchen Nachahmung des Modells weit entfernt iſt. Seine Hand ſchuf breite, große Formen, die in Maſſen zuſammentreten, in Maſſen ſich ſondern; die Natur lehrte ihn die feinere Bewegung der Linie; aber er verlor ſich nicht in ihre Mannichfaltigkeit; die Bewegungen verſtoßen nicht gegen das phyſiſche Geſetz, aber ſie ſind durch die Wahl geadelt. Der erſt gewiſſermaßen aus dem Nichts entſtehenden Kunſt fällt es zur Laſt, wenn Nicola bei

Ausführung der kleinen Theile, der Hände und Füße, noch Mängel zeigt, die ſpäter nicht mehr vorkommen. In der Anordnung der Gewänder und ſelbſt in den Formen des Gefältes ſchließt er ſich nicht an antike Vorbilder an, ſondern bildet ſich einen eigenen Styl, mit großen Flächen und langen Zügen, und mit dem Anſpruch auf eine ſelbſtändige Schönheit, wie wir ihn ſpäter in ähnlicher Weiſe bei den Malern finden, während in der antiken Kunſt ſein Hauptwerth darin beſteht, daß man weniger das Gewand, als den damit bedeckten Körper ſieht. Eigenthümlich iſt dieſem Künſtler eine ſcharfe Umreißung des Mantelſaumes, der ſich in vielen Krümmungen und Biegungen hin und her über die unterliegenden Falten wegzieht.

Wir haben ſchon früher geſehen, daß die Kanzeln einen bevorzugten Gegenſtand künſtleriſcher Compoſition und Ausſtattung bildeten. Mit der weiterentwickelten Kunſt ſteigerte ſich dieſe Vorliebe, und ihr verdanken wir viele ausgezeichnete Werke der nächſtfolgenden Zeit.

Die Vortrefflichkeit der Piſaner Kanzel Nicola's erweckte zunächſt bei den benachbarten Sieneſen den Wunſch, ein ähnliches Kunſtwerk in ihrem Dom aufgeſtellt zu ſehen, weßhalb im J. 1266 Abgeordnete der Domverwaltung von Siena nach Piſa kamen und Meiſter Nicola aufforderten, für ihre Stadt eine der Piſaner gleiche Kanzel zu machen, und daß ſie mit ihm übereinkamen,*) daß er mit Anfang März des nächſtfolgenden Jahres nach Siena komme, daſelbſt eine (aus beſtimmt vorgeſchriebenen Werkſtücken beſtehende) Kanzel zu fertigen, und bis zur Vollendung des Werks keine andere Arbeit übernehme und dort bleibe, mit Ausnahme von 4 mal 15 Tagen jährlich, in denen er zur Beſorgung eigener und der Geſchäfte des Domes nach Piſa zu-

*) Das Document ſ. bei v. Rumohr, It. Forſchungen II. S. 145 ff.

rückgehen könne; daß er ſeine Geſellen Arnulfus und Lapus mit ſich bringen und bis zur Vollendung der Arbeit bei ſich behalten wolle, ſo wie ſeinen Sohn Giovanni zu gleichem Zweck anwenden dürfe; und daß er alles Verſprochene halten wolle bei 100 Pfund Strafe;" wogegen außer den beſonders bezahlten Säulen und dem nöthigen Marmor, ihm ein Tagelohn von 8, jedem der Geſellen einer von 6, und ſeinem Sohne einer von 4 Soldi feſtgeſetzt wurde.

Das angeführte Document gewährt uns nebenbei einen Einblick in das Verhältniß zwiſchen den Künſtlern und Beſtellern jener Zeit, das von den ſpätern und gegenwärtigen Zuſtänden weſentlich verſchieden iſt, und das mehr den Beziehungen zum gewöhnlichen Handwerk, als zur Kunſt gleicht. Auch war es den Beſtellern bitterer Ernſt mit dem Straf-Paragraphen, der wirklich ausgeführt werden ſollte, als Arnolfo einſt nicht bei der Arbeit erſchien, was abzuwenden dem Meiſter Nicola nur mit Mühe gelang. Es hat aber dieſe Contractſtrenge nicht gehindert, daß Nicola ein für alle Zeiten ruhmeswerthes Werk zu Stande brachte, das noch die beſondere Bedeutung hat, daß man daran die weitere Entwickelung der Kunſt unter den Schülern und Gehülfen Nicola's verfolgen kann.

Die Sieneſer Kanzel unterſcheidet ſich von der Piſaner durch die achtſeitige Grundform, die zu einem größern Reichthum der Ausſtattung führt, ſowohl an Statuen als an Reliefs. Dabei kann uns nicht entgehen, daß hier der antike Formenſinn weniger maßgebend geweſen iſt, als bei dem Piſaner Werk; die Darſtellungen ſind weniger einfach, einzelne ſogar überladen, wodurch ſich bereits die nachfolgende Periode ankündigt. Nur in den allegoriſchen Geſtalten erſcheint der Meiſter wieder im vertrauten Umgange mit den Idealen ſeines Lebens, für deren vollendete Erſcheinung er noch in den Tagen des Alters mit

Jugendkraft und unabläſſig gerungen, ſo daß der Marmor, dem er früher nur die ſchöne, aber ſtarre Form zu geben vermochte, nun lebendigen Odem auszuhauchen ſcheint.

Die Kanzel iſt achteckig, höher und ſchlanker, als die Piſaner und ruht auf 9 Säulen, deren mittlere den aus ſpitzen Dreiecken gebildeten Boden zuſammenhält. Die Kanzeltreppe iſt um einen gegliederten Pfeiler herumgeführt und hat vor der Kanzel ſelbſt einen Treppenſpiegel, der auf vier Säulen ruht. In den Blättern der korinthiſierenden Capitäle ſitzen Vögel; die Säulen ſtehen zum Theil auf Löwen, welche Thiere zerreißen, und auf Löwinnen mit ihren Jungen; um die Mittelſäule ſitzen acht weibliche Geſtalten, den Emblemen nach, Künſte und Wiſſenſchaften, die der Kirche dienen. Die Bogen zwiſchen den Säulen und die Figuren in den Bogenwinkeln gleichen ganz der Piſaner Anordnung. Die 8 karyatidiſchen Pilaſterfiguren auf den Säulencapitälen (4 ſitzende, 4 ſtehende) repräſentieren verſchiedene chriſtliche Tugenden: Hoffnung, Tapferkeit, Glaube, Liebe (mit einem brennenden Füllhorn, eine edle, ſeelenvolle gekrönte Himmelsgeſtalt), Gerechtigkeit ꝛc., eine jede zwiſchen zwei Köpfen von Geſtalten hinter ihr, ſämmtlich von lebendigem und wahrem Ausdruck. In den Proportionen iſt ein richtigeres Maß wahrzunehmen; der Faltenwurf nähert ſich mehr und mehr dem maleriſchen Formgefühl; die techniſche Behandluug iſt vollendeter, als bei den frühern Werken, ſo daß die Vergeiſtigung ſelbſt die kleinſten Glieder durchdringt.

An den Basreliefs, die ſich — wie geſagt — weſentlich von den allegoriſchen Figuren unterſcheiden, ſpürt man deutlich die Hände von den Mitarbeitern Nicola's, auf deren Theilnahme die Domverwaltung einen ſo hohen Werth geſetzt. Es folgen ſich Scenen aus der Geſchichte Chriſti, wie in Piſa; allein gleich im erſten Relief ſteht der Beſuch bei Eliſabeth an der Stelle der

Verkündigung, und neben der Geburt Chriſti noch die Verkündigung der Hirten; bei der Anbetung der Könige läßt der Künſtler uns auch noch beſonders ihre Ankunft ſehen, und ihren Reichthum an Kameelen, Pferden und Hunden, die ihn indeß zwingen, die Mutter mit dem heiligen Kind unangenehm in die Ecke zu drängen. Eine größere Innigkeit, ein lebendigerer Ausdruck der Empfindung, als beim Piſaner Werk, iſt aber doch unverkennbar, namentlich bei dem in beide Knie geſunkenen König. Auf der dritten Tafel iſt nebſt der Darbringung im Tempel, (die ganz die Piſaner wiederholt) der Beſuch der Könige bei Herodes, der Traum Joſephs von der dem Kind drohenden Gefahr und die Flucht nach Aegypten dargeſtellt. Die Ueberfüllung des Raumes mit Figuren wird ſchon im folgenden Relief, dem „Kindermord" überboten, bei welchem das bunte Gedränge von Köpfen und Händen, obendrein in Hochrelief, geradezu ſinnverwirrend wirkt. Die Kreuzigung, das fünfte Relief, iſt ebenfalls eine Wiederholung des Piſaner Bildes, mit jenen Modificationen, die das Fortſchreiten der Kunſt verrathen: mit ſtärkerem Ausdruck der Verſtoßung des unbußfertigen Sünders, mit richtigerer Bewegung der umſinkenden Mutter; aber auch mit Aufgabe der ſymboliſchen Auffaſſung des Gekreuzigten, der nun an dem ſtumpfwinkelig geſtalteten Kreuz mit langgezerrten Armmuskeln hangend in die Knie geſunken iſt.

Die beiden letzten Tafeln bilden mit der zwiſchen ihnen angebrachten Figur Chriſti die Darſtellung der Auferſtehung und des Weltgerichts. Segnend und verdammend zugleich ſitzt Chriſtus zwiſchen den Engeln mit den Paſſionswerkzeugen über dem Kreuz. Zu ſeiner Rechten die Schaar der Seligen, zur Linken — aber beſchränkt durch eine zweite Schaar Seliger — die Hölle mit ihren Bewohnern; außer der Klage eines Engels um einen laſterhaften Mönch, bietet die Compoſition keinen neuen Gedan-

ken; die Zeichnung und Ausführung verrathen eine noch ſehr ungeübte Hand und doch ein fleißiges Naturſtudium. Zwiſchen den Reliefs, wo an der Kanzel in Piſa je 3 Säulen nebeneinander das oberhalb fortgeführte Geſims unterſtützen, ſtehen hier Figuren, als deren eine wir bereits den Weltenrichter erkannt haben. Die übrigen ſind zum Theil Hieroglyphen; ſo der bärtige Mann zwiſchen dem erſten und zweiten Relief; iſt die weibliche Figur mit dem Kinde zwiſchen dem zweiten und dritten Relief die h. Jungfrau, ſo findet ſich für ſie an dieſer Stelle nicht leicht ein Beweggrund, zumal die nächſten Figuren 3 Poſaunen blaſende Engel ſind. Zwiſchen dem vierten und fünften Relief iſt mit der aus den Wolken reichenden Hand, einer Taube darunter und der Geſtalt Chriſti unter dieſer ſicher die Dreieinigkeit gemeint, und zwiſchen dem fünften und ſechſten ſind unter dem Kanzelpult die 4 Evangeliſten-Zeichen angebracht, von denen dem Engel die Hauptſtelle angewieſen iſt.

Außer dieſen beiden Hauptwerken Nicola's hatte bisher die Geſchichte keine andern Sculpturen verzeichnet, die ihm mit Gewißheit zugeſchrieben werden können; denn Vaſari's Angabe, daß er das Weltgericht an der Domfaçade von Orvieto in Marmor ausgeführt und dabei ſich ſelbſt übertroffen habe, iſt längſt durch die Geſchichte des 1290 begonnenen Dombaues widerlegt.

Dagegen haben wir wenigſtens beglaubigte Nachricht von einigen größern Arbeiten Nicola's aus der Zeit um 1270 bis 1273.*) Seit dem Jahr 1254 nehmlich war man in Perugia beſchäftigt geweſen, Trinkwaſſer vom Monte Pacciano nach der

*) Le sculture di Niccoló e Giovanni da Pisa e di Arnolfo fiorentino, che ornano la Fontana maggiore di Perugia, disegnate ed incise da Silvestro Massari e descritte da Giov. Batt. Vermigliori. Perugia 1834. 80 tav.

Stadt zu leiten, und hatte nacheinander eine große Anzahl Ingenieure mit der Anlage und Ausführung des Aquäducts beauftragt, u. A. den Fra Plenario, Fra Leonardo, Bevegnate aus Perugia, Fra Alberto, einen Minoritenmönch, Boninsegna von Venedig ꝛc. Im Laufe des 6. Jahrzehnts waren die Arbeiten so weit, daß ein Brunnen dafür auf dem Hauptplatz in Perugia errichtet werden konnte. Früher hat dieser Brunnen als die Arbeit des Giovanni Pisano gegolten (bei welcher auch Arnolfo und Rosso geholfen haben). Eine neuerdings von Prof. Massari in Perugia am Brunnen selbst entdeckte Inschrift*) gibt nun Nachricht von der Betheiligung Nicola's am Werke; und da wohl der Sohn dem Vater als Gehülfe beigegeben sein kann, wie in Siena, nicht so leicht aber der hochberühmte Vater Gesellendienste dem Sohn geleistet haben mag, so müssen wir in dem öffentlichen Brunnen von Perugia ein Werk des Nicola sehen.**)

Dieser Brunnen hat 3 große Becken übereinander, die beiden untern von Marmor, das obere von Bronze. Zum untersten, größten Becken steigt man auf 12 Stufen empor; seine 25 Seiten sind mit Reliefs von Giovanni Pisano bedeckt, in denen die Beschäftigungen des täglichen Lebens nach den Jahreszeiten und Monaten abgebildet sind; dazu der Löwe als Guelfenwappen, der Greif, das Wappen von Perugia, die Gram-

*) Nomina sculptorum fontis sunt ista bonorum,
Certe probatus Nicolaus ad officia gratus
Est flos sculptorum gratissimus isque proborum
Et genitor; primus genitus carissimus imus,
Cui si non dampnes nomen dixisse Joannes
Natus Pisani. Sint multo tempore sani.
Annis mille ducentis septuaginta bis quatnor.

S. Vermigliori a. a. O.

**) Vasari ed. Le Monnier, I. p. 269. not. 2.

matik, Heilkunde, Rhetorik, Dialektik, Geometrie, Muſik, Aſtronomie und Philoſophie; zwei Adler, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies, Simſon, David und Goliath, Johannes, Romulus und Remus, und die Fabeln vom Kranich und Fuchs, Wolf und Lamm. Das zweite Becken wird von Säulen und Pilaſtern getragen, geſchmückt mit allegoriſchen Figuren und Heiligen: Roma, die Kirche, die Fruchtbarkeit, der Ueberfluß, Perugia mit ſeinen Innungen, die Nymphe des traſimeniſchen Sees; Petrus, Paulus und andere Heilige; Sculpturen, die bisher als die Arbeiten des Arnolfo von Florenz galten, den Carl von Anjou nach Perugia geſchickt habe, (wofür indeß kein Document vorliegt, wie denn auch ſein Name ſo wenig als der vom Meiſter des oberſten Brunnenbeckens in der von Maſſari entdeckten Inſchrift vorkommt;) die aber nun dem Nicola zugeſchrieben werden. Vielfältige Verletzungen und ſpätere Reſtaurationen erſchweren das Urtheil über den wirklichen Urheber.*) Das oberſte von einer Säule, einem Greifen, einem Löwen und 3 Nymphen getragene bronzene Becken iſt nach ſeiner Inſchrift von einem Maeſtro Roſſo (Magiſter Rubeus) 1277 gefertigt, der ganze Brunnen 1280 (wenn nicht ſchon nach obiger Inſchrift 1278) beendigt worden.

Von einem zweiten, offenbar ſehr bedeutenden Werke Nicola's aus ſeiner letzten Lebenszeit haben wir leider! nur urkundliche Nachrichten. Nach einer Urkunde des Domarchivs von Piſtoja vom 10. Jul. 1273 macht ſich Nicola Piſano bei 300 Pfund Strafe! (man gedenke, daß die Sieneſen bei ihrem Vertrag für die Kanzel nur 100 Pfund als Strafe feſtgeſetzt hatten!) verbindlich, für die Hauptkirche der Stadt den Altar des h. Jacobus herzuſtellen, mit verſchiedenen Säulen und Ge-

*) Ums J. 1825 hat Conrad Eberhard von München viele dieſer Figuren hergeſtellt, manche ſogar erſetzt.

ſimſen und mit 6 Tafeln von carrariſchem Marmor auszuſtatten, von denen 4 die vordere, 2 die hintere Wand des Altars zu bekleiden beſtimmt ſind, ſo daß im erſten Falle zwiſchen 3 Säulen 4, im zweiten 2 Bilder treffen; und außerdem noch für jede Seitenwand eine Tafel mit Bildwerk zu liefern. Eine Quittung Nicola's vom 13. November 1273 für den Empfang von 100 Pfund beweiſt, daß zu dieſer Zeit ſchon ein Theil der Arbeit ausgeführt ſein mußte. Ueber den Inhalt der Reliefs gibt das Document*) keine Auskunft; weder am Altar, noch ſonſt in der Kirche iſt eine Spur der Arbeit vorhanden; und doch (ſollte man glauben) müßten Reſte aufzufinden ſein. Wahrſcheinlich aber iſt es, daß der Tod Nicola's der Arbeit bald nach dem Beginn ein Ziel geſetzt hat, ſo daß wir dieſes Ereigniß nicht wohl ſpäter, als 1275 ſetzen können.**)

Faſſen wir nun noch einmal mit wenigen Worten die Verdienſte und Eigenthümlichkeiten des Meiſters Nicola Piſano als Bildhauer zuſammen, ſo ſehen wir, daß er die beiden verſchiedenartigen Beſtrebungen ſeiner Zeit, wie wir ſie im I. Bande geſchildert, in ſich vereinigt und geklärt und ſomit altchriſtliche Anſchauungen mit Hülfe vollendeter Formen, wie er ſie in Werken der heidniſchen Kunſt vorgefunden, ausgebildet; daß er ein gründliches Naturſtudium und eine unfehlbare Methode deſſelben wieder eingeführt, die Technik der Marmorbehandlung auf eine hohe Stufe der Vollendung gebracht, ſowie für ſchöne Formen im Allgemeinen den Sinn wieder angeregt, für die Ge-

*) Libro de' Bandi nell' Archivio di S. Jacopo in Pistoja dal 1296 al 1411, in welches die früheren Jahrgänge eingebunden ſind.

**) Freilich nennt ihn die Inſchrift am Brunnen von Perugia noch in Verbindung mit der Jahrzahl 1278, doch iſt dieſe wohl auf die Vollendung des Werks zu beziehen. Er iſt wahrſcheinlich ſchon 1274 geſtorben. S. weiter unten.

wandung aber einen eigenen Styl gebildet hat. Man hätte meinen sollen, daß die Sinnesrichtung und die Leistungen eines so mächtigen Genius den nächstfolgenden Künstlern die Wege vorgezeichnet, und daß diese sie ohne Bedenken eingeschlagen und mit Energie und Beharrlichkeit verfolgt haben würden. Allein die Zeit zeigte sich mächtiger, als selbst der Genius, der sie verherrlicht hat! Wie sein eigenthümlichstes geistiges Wollen, die Einführung heidnischer Typen in die christliche Kunst, womit er um Jahrhunderte der geschichtlichen Entwickelung vorgegriffen, von seiner Zeit nicht verstanden, von ihm selbst nicht bis ans Ende festgehalten werden konnte: so mußte es mit Allem, was als Schönheit, Größe, Maß und Adel daraus hervorgegangen, mit seinem Tode auf lange aus der Kunst verschwinden, bis es in veränderter Weise, den neuen religiösen Ansichten entsprechend, wieder zur Geltung kommen konnte. Was aber Nicola für Jahrhunderte sicher wiedergewonnen, war, daß er die Bildnerei aus der Hörigkeit in welcher die Architektur sie hielt und nur zu ornamentalen Zwecken benutzte, in die Rechte einer freien, selbständigen Kunst wieder eingesetzt. Und dieß hohe Verdienst erhält den Lorbeerkranz, den ihm die Geschichte als dem Wiederhersteller der Kunst im Mittelalter geflochten, in immergrünem, unvergänglichem Glanze.

Viele und geschickte Bildhauer sind aus der Werkstatt Nicola's hervorgegangen, unter denen sein Sohn Johannes die oberste Stelle einnimmt. Bevor wir jedoch die Thätigkeit dieses Künstlers ins Auge fassen, wollen wir uns einigen andern zuwenden, die sich mehr in des Meisters Weise zu halten gesucht haben.

Ich habe bereits (S. 106) von der Arca di S. Domenico in Bologna gesprochen, die als ein Werk des Nicola gilt, vielmehr aber von einigen seiner Arbeiter („magistri"), namentlich

einem Fra Guglielmo Agnelli herrührt, und die trotz einer großen Anzahl Reminiscenzen aus der Pisaner Kanzel (z. B. dem neben dem sterbenden Dominicus ganz nach dem Muster der am Kreuz umsinkenden Maria in Ohnmacht fallenden Mönch u. a. m.) sich doch im Styl, in den Proportionen und in der Ausführung wesentlich von den Arbeiten Nicola's unterscheidet.

Dessen Weise am nächsten ist die Madonna, die zwischen den beiden Reliefs der Vorderseite steht; sie ist von ähnlicher Großartigkeit der Auffassung mit der Haltung einer Königin; auch die Formen des Gesichts, der Hände wie des Gefältes erinnern an Nicola, nicht minder die etwas plumpe Gestalt des Kindes; allein wie schlank und mager erscheint die Madonna in Bologna mit $8\frac{1}{2}$ Kopflängen Höhe zu $2\frac{3}{4}$ Kopflängen Breite, gegenüber der Pisaner von 7 Kopflängen zu $2\frac{1}{2}$ Breite! Das Zeichen der königlichen Würde ist in Pisa das antike Diadem; in Bologna die Lilienkrone; einfach, ohne alle Verzierung ist die Gewandung in Pisa; in Bologna sitzen Fransen und Stickereien am Schleier- und Mantelrand; ganz besonders aber auffallend ist die gespreizte Fingerbewegung der Madonna von Bologna gegenüber der edlen Ruhe in den Bewegungen der Madonna und anderer Gestalten in Pisa.

Ist übrigens in dieser Gestalt noch eine Energie der Formengebung unverkennbar, so fehlt diese an den Reliefs durchaus und macht sogar einer Weichheit der Behandlung Platz, die stellenweis, z. B. bei den Mönchen, in Weichlichkeit ausartet, nicht gerechnet, daß die Köpfe sämmtlich platte Nasen haben.

Nun begegnen wir in der Schule Nicola's, dem in keiner Weise ein Mangel energischen Kunstgefühls anhaftet, der sonderbaren Erscheinung, daß ein Theil seiner Nachfolger in Weichheit verfällt, während ein anderer dem entgegengesetzten Extrem sich

zuwendet. Der erſtern Art iſt die (jetzt als Orgelchor benutzte) Kanzel in S. Bartolommeo zu Piſtoja, mit 8 Reliefs aus dem Neuen Teſtament von Guido da Como 1250*), daran ungeachtet der darin herrſchenden verblaſenen Formen die Einwirkung Nicola's ſichtbar iſt. Die Proportionen ſind kurz, die Bewegungen ausdrucklos: die Bearbeitung des Marmors ſehr geſchickt.

Ein ungleich bedeutenderes Werk und im offenbarſten Zuſammenhang mit den Lehren und dem Vorbild des Meiſters Nicola iſt die Kanzel in S. Giovanni fuori civitas in Piſtoja, wahrſcheinlich aus der Zeit um 1270. Aus der Mauer vorſtehend hat ſie eine dreiſeitige Brüſtung, die mit 10 Reliefs bedeckt iſt. An der Mauer ruht ſie auf 2, von männlichen Figuren gebildeten Tragſteinen; unter der Vorderſeite ſtehen 2 Säulen auf Löwen. An den beiden etwas ausladenden Ecken ſtehen je 3 männliche Figuren; in der Mitte aber zwiſchen den Reliefs der Vorderwand hat der Künſtler die Evangeliſtenzeichen ſo angebracht, daß der Engel die Hauptrolle übernimmt, der Adler auf ſeinen ausgebreiteten Flügeln das Evangelium trägt, und Ochs und Löwe klein wie Verzierungen neben dem Engel angebracht ſind. An einer zweiten Ecke ſieht man ein anderes Buch und darunter einen Chriſtus in der von 2 Engeln gehaltenen Glorie. Die Reliefs der linken Seitenwand ſind: 1. Verkündigung und Beſuch bei Eliſabeth, und 2. die Geburt Chriſti; an der Vorderwand: 3. die Fußwaſchung; 4. die Kreuzigung; 5. die Grablegung; 6. die Befreiung der Erz-

*) Unter den Reliefs lieſt man:

Sculptor laudatus qui doctus in arte probatus
Guido de Como quem cunctis carmine promo
A. D. MCCL.
Est operi sanus superstes Turrisianus.

Von dieſem Turrisianus ſind die beiden letzten, viel ſchwächeren Tafeln.

väter aus dem Limbus; endlich an der rechten Seitenwand: 7. und 8. die Himmelfahrt; 9. die Ausgießung des H. Geiſtes; 10. der Tod Mariä, eine Darſtellung, der wir hier zum erſten Male begegnen, die aber ſpäter zum bedeutungsvollſten und beliebteſten Sinnbild der Seelenunſterblichkeit geworden iſt.

Was nun an dieſen Reliefs ſogleich in die Augen fällt, iſt der Zuſammenhang mit den Darſtellungen der Piſaner Kanzel, und zwar nicht nur im antikiſierenden Styl, ſondern ſogar in einzelnen Motiven und ganzen Figuren und ſelbſt Darſtellungen. So iſt ſogleich das erſte Relief eine Wiederholung der Piſaner Darſtellung deſſelben Gegenſtandes mit geringen Veränderungen; bei der Kreuzigung haben wir den Hauptmann aus dem Piſaner Bilde vor uns. Aber aus byzantiniſcher Ueberlieferung iſt bei dem Tode der Maria das ſpäter ſo oft angewendete Motiv aufgenommen, daß Chriſtus neben der Leiche der Mutter ſteht, und ihre Seele — in Geſtalt eines Kindes — in ſeinen Armen hält.

Vaſari nennt dieſe jedenfalls bedeutende Arbeit das Werk eines Deutſchen; wogegen ſich faſt einmüthig der Nationalſtolz der nachfolgenden italieniſchen Kunſtſchriftſteller erklärt: Ciampi u. A. in ſeinem oben genannten werthvollen Buche (Notizie inedite della sagrestia Pistojese p. 41) glaubt, daß Vaſari ſtatt eines „Deutſchen" vielmehr einen „Lombarden" als Urheber der Kanzel hätte bezeichnen ſollen; denn ſehr viele lombardiſche Bildhauer hätten damals in Toscana gearbeitet, von denen er viele mit Namen nennt.*) Uns kann es gleichgültig

*) Wenn ich in meinen „Beiträgen", S. 21, auf die höchſt auffallende Uebereinſtimmung dieſer Kanzelreliefs mit den Reliefs der Arca di San Domenico hinwies, und dafür von Gaye (Kunſtblatt 1839. a. a. O.) arger Kurzſichtigkeit geziehen wurde, habe ich nun die Genugthuung, daß die Kanzel in Piſtoja als das Werk des Fra Guglielmo anerkannt und feſtge-

ſein, ob Vaſari oder ſeine Gegner das Richtige getroffen; genug, daß wir in dem bezeichneten Werk die unmittelbare Einwirkung Nicola's, und ſomit ein Stück italieniſcher Kunſtgeſchichte erkennen. Wenn man aber in Italien der Meinung iſt, daß die deutſchen Bildhauer des 13. Jahrhunderts hinter ihren lombardiſchen Zeit- und Kunſtgenoſſen zurückſtänden, ſo kennt man weder die lombardiſchen, noch die deutſchen Werke der Zeit. Die Sculpturen in der Kloſterkirche zu Wechſelburg, an der goldenen Pforte zu Freiberg i. E. vom Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrh. übertreffen alles, was gleichzeitig in Italien, vornehmlich in der Lombardei, der Meißel ausgeführt hat und können ſich ohne Beſorgniß, geringer geſchätzt zu werden, neben die vollkommenſten Leiſtungen Nicola's ſtellen.*)

Während demnach einige Schüler Nicola's ſich möglichſt genau nach dem Meiſter richteten, andere in weichern Formen eine Weiterbildung ſuchten, ſchlug ſein Sohn Johannes, bekannt unter dem Namen Giovanni Piſano, einen eigenen Weg nach neuen Zielen ein. Zwar zu neuen Compoſitionen fühlte er ſich nur durch ganz neue Gegenſtände angeregt; aber wie ſein Vater ſich an Ueberlieferungen gehalten, die er nur kunſtgemäßer durchgebildet, ſo blieb auch er vorkommenden Falls bei den Compoſitionen ſeines Vaters und führte ſie nur ſeiner Sinnesweiſe gemäß weiter aus. Dieſe ſprach ſich nun zunächſt in dem Bedürfniß einer reichen Ausſtattung mit Figuren und einer größern Lebendigkeit des Ausdrucks aus. Hatte man die Sculptur ſeines Vaters eine „todte Helena“ genannt, ſo ſollte die

---

ſtellt iſt. S. Crowe und Cavalcaſelle a. a. O. I. S. 141. D. A. 119. — Tigri, Guida di Pistoia, 1854. S. 223, der die Inſchrift der Kanzel mittheilt.

*) S. die Abbildungen in meinen „Denkmalen der deutſchen Kunſt, bei T. O. Weigel.“ Band I und II.

ſeinige lebendig ſein. Leben gab er ihr, und zwar im Uebermaß; aber eine „Helena" war ſie nicht!

Wir ſehen ſeine Neigungen ſchon an einzelnen Stellen der Sieneſer Kanzel hervortreten, an der er doch nur als unterſter Gehülfe ſeines Vaters arbeitete; z. B. an der Ueberfüllung mit Nebenfiguren beim Zug der drei Könige und ihrer Anbetung des heiligen Kindes. Auch bei dem Brunnen in Perugia, bei welchem er (wie ich oben berichtet) um 1270 zugleich mit dem Vater beſchäftigt war, tritt ſein Beſtreben nach Natürlichkeit und Lebendigkeit in Gegenſatz gegen Mäßigung und Formenſinn der Antike deutlich hervor. Noch mehr entfernt er ſich von der Weiſe des Vaters, ſobald er als ganz ſelbſtändiger Künſtler auftritt; zunächſt im Hauptaltar des Domes von Arezzo, von 1286, der an der Vorder- wie an der Rückſeite mit Sculpturen von ſeiner Hand bedeckt iſt. An der Vorderſeite iſt die Halbfigur der Madonna mit dem Kind, dabei die HH. Gregorius und Donatus, die Stadtpatrone von Arezzo; und ſowohl in dieſen, als in der Madonna zeigt Giovanni noch verhältnißmäßig viel Schönheitſinn, namentlich auch in den ſanftgeſchwungenen Linien der Gewänder; aber ſehr geringe Einſicht in die Proportionen. Unter den kleinen Reliefs an der Rückſeite, aus dem Leben der Madonna und des H. Donatus, deren Werth von ſehr verſchiedenem Gewicht iſt, hat mir der Tod Mariä das beſte geſchienen *).

Wie ſich die frühern Werke Giovanni's in Perugia, das Grabmal des 1264 geſtorbenen Papſtes Urban IV. und des 1285 geſtorbenen Papſtes Martin IV. zu dem Hochaltar in Arezzo verhalten, iſt nicht mehr zu ermitteln, da bei der Erweiterung des Vescovado in Perugia beide Denkmale zu Grunde

*) Leider iſt dieſer Altar ſehr beſchädigt.

gegangen ſind. Als das Werk, in welchem am entſchiedenſten die Eigenthümlichkeit Giovanni's ſich kund giebt, gilt die Kanzel in S. Andrea zu Piſtoja von 1301.*) Sie iſt ſechseckig, ruht auf 7 ſehr ſchlanken Säulen, von denen eine von einem Sclaven, 2 von Löwen getragen werden, 3 die gewöhnlichen Poſtamente haben, und Adler die mittlere halten. Spitzbogen verbinden die Säulen, zwiſchen denen Sibyllen ſtehen; Prophetengeſtalten füllen die Bogenwinkel aus. An den 5 Tafeln der Kanzelbrüſtung folgen ſich: die Geburt Chriſti, die Anbetung der Könige, (auf welchem Bilde die Könige vorher ſchlafend zu ſehen ſind, und ein Engel bei ihnen, der ſie weckt;) der Kindermord, die Kreuzigung und das Jüngſte Gericht. Zwiſchen den Tafeln an den Ecken ſtehen einzelne Figuren, auch mehre neben einander gruppiert, deren Bedeutung nicht durchaus klar iſt. Die Evangeliſten-Zeichen wiederholen ſich, wie an der Kanzel in S. Giovanni.

Es gehört große Seelenruhe und kunſthiſtoriſcher Eifer dazu, ſich durch den unangenehmen Geſammteindruck, durch die verzerrten und häßlichen Geſichtszüge, die eckigen Bewegungen, die übertriebenen Formen, durch die Figuren-Ueberfülle und die Unklarheit der Compoſition nicht abſchrecken zu laſſen. Bei ruhigem Eingehen auf das Einzelne erkennt man das Ringen des Meiſters nach Belebung des Marmors; die Freude ſollte

*) Die beglaubigende Inſchrift lautet, Ciampi a. a. O. S. 43:

Laude Dei trini rem ceptam copulo fini
Cure presentis sub primo mille trecentis
Princeps est operis Plebanus vel dator eris
Arnoldus dictus qui semper sit benedictus.
Andreas unus Vitelli quoque Tinus
Natus Vitali bene notus nomine tali
Dispensatores hi dicti sunt meliores
Sculpsit Johannes qui res non egit inanes
Nicolai natus sensia (scientia) meliore beatus
Quem genuit Pisa doctum super omnia visa.

lachen, der Schmerz nicht nur weinen, ſondern ſchreien; die Darſtellung ſollte dem wirklichen Leben entſprechen und lieber natürlich, als ſchön ſein; die Empfindung ſich ganz, und alſo in möglichſt vielen Theilnehmern ausſprechen. Wir haben hier eine Kunſterſcheinung vor uns, wie wir ſie zu unſerm Mißfallen ſo häufig an altdeutſchen Malereien und Bildſchnitzereien wahrnehmen. Da nun durch Vaſari die Nachricht von deutſchen Bildhauern in der Schule Nicola's in die Kunſtgeſchichte eingebürgert worden, ſo hat man Giovanni's Abweichung vom Wege des Vaters deutſchem Einfluß zuſchreiben wollen, freilich ohne zu bedenken, daß der ihm verwandte altdeutſche Styl um faſt 200 Jahre jünger iſt, und in ſeiner Zeit die Plaſtik in Deutſchland einer ſehr edlen, idealen Formengebung folgte.

In S. Giovanni fuori civitas zu Piſtoja ſteht ein Weihwaſſerbecken mit den allegoriſchen Figuren von Weisheit, Mäßigung und Gerechtigkeit, das, wie ich glaube, mit Recht dem Giovanni Piſano zugeſchrieben wird. Ein anderes Weihwaſſerbecken mit Sculpturen von ihm und einem Schüler Leonardo befindet ſich in S. Pietro in vincoli in Caſtello S. Pietro bei Piſa, mit der Inſchrift: Magister Johannes cum discipulo Leonardo fecit hoc opus ad onorem Dei, et S. Petri Apostoli.*) Ebenſo iſt die Madonna zwiſchen 2 Engeln über der weſtlichen Seitenthüre an der Südſeite des Domes von Florenz unbeſtritten das Werk Giovanni's, eine Statue, die für das ganze 14. Jahrhundert typiſch geworden iſt, ſo daß wir ihren Nachbildern nicht nur in ganz Italien, ſondern auch in Frankreich und ſelbſt in Deutſchland begegnen.**) Die gekrönte Mutter

*) Morrona, Pisa ill. II. p. 86

**) Cicognara a. a. O. II. Taf. 31. ſtellt 8 Madonnenſtatuen aus S. Marco und der Kirche der Frari in Venedig, aus Bologna, Piſa und Florenz neben einander, die gleich einer leichten Variation deſſelben Themas

trägt das Kind auf dem linken Arm, wodurch der Körper eine leicht geschwungene Bewegung nach dieser Seite erhält; Kind und Mutter blicken sich an; sie hält eine Blume in der Rechten; ein über die rechte Schulter geschlagener, unter den linken Arm aufgezogener Mantel bildet weiche, geschwungene Falten, und reicht ungefähr bis zum Knie, so daß das weite Unterkleid, das in vielen Falten niedergeht und am Boden sich mehrfach umschlägt, sichtbar ist. In der Haltung der Gestalt, wie in den Linien der Falten liegt der Ausdruck des Schwebens, obschon die Statue sicher auf ihrem Schwerpunkt ruht.

Dem Giovanni werden Statuen an der Südseite der Spina in Pisa zugeschrieben; doch scheinen sie nur aus seiner Werkstatt hervorgegangen zu sein, ohne daß er selbst dafür verantwortlich gemacht werden kann. Dagegen hat er seiner Vaterstadt ein bedeutendes Werk hinterlassen, das nur leider! in ursprünglicher Beschaffenheit nicht mehr vorhanden ist. Die Domverwaltung hatte ihn beauftragt, eine Kanzel nach dem Vorbilde seines Vaters für den Dom auszuführen, und er hat den Auftrag in den Jahren 1302 bis 1311 ausgeführt. Nur die Reliefs haben sich erhalten und sind theils über den beiden Sacristeithüren, theils an der Chorwand zu beiden Seiten in ganz willkürlicher Ordnung in der Mauer befestigt. Es folgen sich: der Einzug in Jerusalem, die Verstoßung der Verdammten zur Hölle, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, die Verkündigung, ferner die Heimsuchung, die Geburt des Johannes, die Geburt Christi, die Verkündigung der Hirten und

---

aus derselben Werkstatt hervorgegangen sein könnten. — Man kann sich kaum enthalten, bei diesen Madonnenstatuen an die athenienſische Gruppe von Eirene und Plutos (in der Glyptothek zu München und auf athenienſischen Münzen) zu denken und müßte, wenn nur irgend eine Ueberlieferung nachzuweisen wäre, in ihr das Urbild von Giovanni's Madonna erkennen.

die Auferſtehung der Todten. Dazu kommen noch (nach Rohault de Fleury a. a. O. pl. 54) die Flucht nach Aegypten, der Kindermord, der Verrath des Judas und die Kreuzigung.*) Auch hier hält ſich Giovanni was die Darſtellung betrifft im Bereich der väterlichen Compoſitionen; aber in der Luſt des bewegten, lebendigen Ausdrucks geht er ſogar über ſich ſelbſt hinaus, und in der Vollendung der Ausführung bleibt er hinter ſeinen übrigen Arbeiten zurück; nicht gerechnet, daß von dem nach der Antike gebildeten Formenſinn ſeines Vaters keine Spur mehr wahrzunehmen**), vielmehr die häßlichſte Unform vorherrſchend geworden iſt.

Je bedeutender uns die That Nicola's erſcheinen muß, von der Formloſigkeit der Kunſterzeugniſſe ſeiner unmittelbaren Vorgänger ſich losgeſagt und der antiken Plaſtik, als der Quelle der Schönheit ſich zugewendet zu haben, deſto erklärlicher iſt das Bedauern, daß die von ihm gebahnte Straße ſo raſch wieder verlaſſen iſt. Und doch war es nothwendig, wenn das Ziel einer chriſtlichen und nationalen Kunſt erreicht werden ſollte. Wie die lateiniſche Sprache aus Poeſie und Proſa verſchwinden mußte, damit die Vulgärſprache ſich zur italieniſchen Schriftſprache entfalten konnte: ſo mußten auch die antiken Kunſtformen vor dem Drang nach einem eigenthümlichen zeitgemäßen Styl zurücktreten; gleichmäßig, wo nicht mehr noch verlangten

*) Die letztgenannten 4 Reliefs habe ich nicht an der bezeichneten Stelle geſehen.

**) Eine lange Inſchrift beglaubigt die Autorſchaft Giovanni's. Vaſari theilt davon folgende Verſe mit:

Laudo Deum verum per quem sunt optima rerum
Qui dedit has puras homini formare figuras.
Hoc opus his annis Domini sculpsere Johannis
Arte manus sole quondam natique Nicole
Cursis undenis tercentum milleque plenis.

Abbildung einiger allegoriſchen Figuren bei Rohault de Fleury pl. 57.

die Aufgaben der christlichen Kunst eine wärmere, bewegtere Theilnahme des Gemüths, als sie von Nicola nach dem Vorbild der antiken Plastik in seinen Darstellungen zum Ausdruck gekommen war. Erst wenn diesen beiden Anforderungen Genüge geschehen, konnten die Bestrebungen Nicola's — obschon ohne Sicherheit gegen nachtheilige Folgen — wieder aufgenommen werden.

Zu den weniger unerfreulichen Arbeiten Giovanni's aus der Zeit der Pisaner Domkanzel gehört das dem Papst Benedict XI., dem Opfer des Hasses Philipps des Schönen von Frankreich, um 1304 in S. Domenico zu Perugia errichtete Grabmal. Vor der Leiche des Papstes ziehen zwei Engel den Vorhang weg; über ihm steht sein Sarkophag mit den Brustbildern der 12 Apostel; ein hoher von gewundenen Säulen gehaltener Baldachin überdeckt in 3 Nischen die Madonna auf dem Thron, den heil. Franz, einen heil. Bischof und den neben Franz anbetend knieenden Papst; ein Werk, bei aller Vollkommenheit der technischen Ausführung doch ohne Feinheit der Zeichnung, aber von lebendigem Ausdruck.

Dem Giovanni muß ich auch das Grabmal der H. Margaretha in der ihr geweihten Kirche zu Cortona zuschreiben. Die Heilige liegt im Todesschlaf auf ihrem Sarkophag, von welchem Engel die verhüllenden Vorhänge zurückschlagen. Am Sarkophag sind in Relief dargestellt: das Gelübde der Heiligen, ihre Einsegnung, Krankheit, letzte Oelung und ihr Begräbniß; darunter einige Wunder der Heiligen. Ungeachtet einiger Härten macht das Werk einen guten Gesammteindruck.

In Pisa werden dem Giovanni noch einige Madonnen zuerkannt, wie z. B. jene auf der Spitze der Domfaçade und mehre im Campo santo. Vasari nennt auch eine andere, die über einem Seitenportal des Domes angebracht gewesen und die

durch die vor ihr knieende Geſtalt Kaiſer Heinrichs VII. als ein Votivbild deſſelben, wo nicht als ſein Grabdenkmal zu betrachten iſt.*) Wenn Giovanni auch für das Grabmal des Enrico Scrovegno in der Mariencapelle der Arena in Padua von 1321 als Meiſter genannt wird, ſo dient als Beweis die Inſchrift mehr, als der etwas abweichende Styl. Es ſteht in der Tiefe des Chors; der entſchlafene Ritter liegt auf einem Ruhebette, deſſen Vorhänge zwei Engel zurückſchlagen; über dem Ruhebette ſteht die h. Jungfrau mit dem Kinde zwiſchen 2 Leuchter haltenden Engeln. Die Madonna hat die Unterſchrift: „Johis magistri Nicoli.“ (An ſeiner Statue in der Sacriſtei ſteht: „Jacobi magistri Nicoli.“)

In der Schatzkammer des Domes zu Piſa wird eine Elfenbeinſtatuette der h. Jungfrau mit dem Kind aufbewahrt, die man für eine Arbeit Giovanni's hält, weil er in einem Vertrag vom 5. Juni 1299 ſich zur Ausführung von Elfenbeinarbeiten verbindlich macht. — Als Erzgießer iſt Giovanni beglaubigt durch die Inſchrift einer Glocke in der Minoritenkirche S. Francesco zu Perugia vom J. 1286, ſowie durch eine andere einer kleineren daſelbſt vom J. 1305, bei welcher ihm ſein Schüler Andreas geholfen hat.**)

---

*) Vaſari theilt die beglaubigende (wegen ihrer proſodiſchen Fehler kaum glaubliche) Inſchrift mit:

Nobilis arte manus sculpsit Johannes Pisanus
Sculpsit sub Burgundio Tadi benigno . . . . .
Imperat Henricus qui Cristo fertur amicus.

Es exiſtieren nur noch Fragmente davon, die im Campo ſanto aufgeſtellt ſind; nicht zu verwechſeln mit dem Grabmal des Kaiſers von Tino Saneſe, wovon ſpäter.

**) Morrona, Pisa ill. II. p. 114. In einem Document aus dem Piſaner Domarchiv ebendaſelbſt heißt er „Andreuccius famulus Magistri Johannis“.

Mit Giovanni, ja wo möglich mit Nicola werden auch die vielgerühmten Marmorreliefs am Dom von Orvieto in Verbindung gebracht, obſchon weder die Arbeit, noch die Documente Anhaltpunkte bieten. Als im J. 1290 der Dombau in Orvieto begonnen wurde, war Nicola längſt geſtorben*); und für Giovanni's Betheiligung fehlen alle Beweiſe.**) Wohl aber iſt die Einwirkung der Piſaner Schule auf die dortigen Arbeiten unverkennbar.

Der Baumeiſter des Domes hatte die hohen Sockel der 4 Pilaſter, welche die 3 Abtheilungen der Façade begrenzen, für Marmorreliefs beſtimmt. Am erſten Pilaſter links iſt die Schöpfungsgeſchichte nach der Geneſis in vielen Feldern übereinander dargeſtellt von der Erſchaffung der Bäume, Fiſche, und Vögel, der zahmen und wilden Thiere und allerlei Gewürms auf Erden, zu der des Menſchen, — wobei die Momente der körperlichen Erſchaffung und der Beſeelung Adams, ſowie das Herausnehmen der Rippe aus dem ſchlafenden Adam und die vollendende Schöpfung der von 2 ſchwebenden Engeln bewunderten Eva geſondert dargeſtellt ſind, der Geſchichte des Sündenfalls, zuerſt des Verbotes in Gegenwart der beiden Engel, dann der Uebertretung, wobei die Engel ſie verlaſſen haben, endlich der Beſtrafung; der erſten Arbeit, des erſten Verbrechens und der erſten Aeußerungen eines Culturlebens. — Am zweiten Pilaſter ſehen wir den Stammbaum der Maria, aus der Wurzel Jeſſe, mit Chriſtus als oberſter Krone; daneben die Richter und Geſchichten aus ihrem Buch, die Erlebniſſe Bileams, Moſis, die

*) Wo ſein Name um und nach 1278 genannt wird, fehlt das „quondam“ nicht. Die beſtimmteſte Todesnachricht 1284 bei Milanesi, Doc. Sen. I. 163: „magister Johannes filius quondam magistri Nicchole.“

**) Weder unter den 31 Architekten (von 1290 bis 1580) noch unter den 150 Bildhauern (von 1290 bis 1600) in den Documenten des Domarchivs kommt ſein Name vor.

Befreiung des Volkes Israel aus der ägyptischen Knechtschaft, Geschichten von Abraham und Melchisedech; ferner das Gesicht des Ezechiel, den König Abias auf dem Berge Semeron, und den siegreichen Judas Maccabäus; wie Heliodors unterbrochenen Tempelraub; ferner die Geschichte Judith und das Mene tekel im assyrischen Königspalast. Endlich schließt diese Reihe mit dem Gesicht des Zacharias im Tempel und — mit der Kreuzigung Christi!

Am dritten Pilaster haben die 12 Propheten Platz genommen und darüber folgen, umgeben von Ranken, die in anbetende Engel endigen, die Geschichten des Neuen Testamentes: die Verkündigung, der Besuch bei Elisabeth, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige; die Darstellung im Tempel, die Flucht nach Aegypten, der Kindermord; Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel; die Taufe, die Versuchung; der Einzug in Jerusalem; das Gebet am Oelberg; die Geißelung; die Kreuzigung, und die Auferstehung.

Den vierten Pilaster nimmt die Auferstehung der Todten und das Jüngste Gericht ein. Engel führen die zur Seligkeit Berufenen zum Himmel empor; während auf der andern Seite die Verdammten zur Hölle gewiesen werden, wo Teufel sie empfangen, um sie auf grauenhafte Weise zu peinigen. Weiter hinauf haben viele Selige Platz genommen, Bischöfe und Aebte, Päpste und Mönche, sowie heilige Frauen. Alles dieß zwischen einer Fülle von blätter- und traubenreichen Weinranken.

In der Höhe aber sitzt Christus auf dem Thron, von Engeln umgeben, die theils zur Auferstehung wecken, theils die Passionswerkzeuge halten; zur Rechten und zur Linken: unter ihm Maria und Johannes der Täufer und die Heiligen des Alten wie des Neuen Bundes.

Die italienischen Kunstschriftsteller überschütten diese Reliefs mit ungemessenen Lobeserhebungen, die sich in solcher Ausdehnung

und Stärke nicht wohl rechtfertigen laſſen. Sie ſind Zeugniſſe der fortſchreitenden Entwickelung der Sculptur nach neuen Prinzipien, nach denen man einen Reichthum von Gedanken und Anſchauungen in enger Verbindung ausbreiten, möglichſt viel Leben und Bewegung in die Geſtalten bringen, Leiden und Leidenſchaften recht nachdrücklich ausſprechen, die Formen, namentlich des Nackten, ganz natürlich machen wollte; unter welchen Beſtrebungen aber der Sinn für Einheit, Schönheit, Ruhe und Klarheit vorläufig, wenigſtens ſtellenweiſe, zu Schaden kommen mußte. Doch ſind von unverkennbarem Werthe die Scenen aus der Schöpfungsgeſchichte, namentlich die Erſchaffung der Eva, und die erſten Bilder aus dem Neuen Teſtament, vor allen die Verkündigung. Die Gewänder legen ſich mit feinen und weichen geſchwungenen und gezogenen Falten dicht an die Körpertheile; die Körper ſelbſt ſind mit fleißigem Naturſtudium modelliert; die Arabesken reich componiert und ſehr kunſtreich ausgeführt. Die ſchwächſte Abtheilung iſt jedenfalls die vierte, wo der Naturalismus ſich überbietet, und die Gewänder einer ausgedehnten Haut gleichen.

Nach den vom Pater Della Valle in ſeiner Geſchichte des Domes von Orvieto mitgetheilten, dem Archiv entnommenen Documenten ſtand i. J. 1293, alſo wahrſcheinlich beim Beginn der Sculpturen an der Façade, Ramo Paganelli von Siena (nach dem Domarchiv von Siena einer der beſten Bildhauer von der Welt)*) an der Spitze der Bildhauerarbeiten für den Dom und hatte eine beträchtliche Anzahl Arbeiter unter ſich, unter denen wir auch den uns bereits bekannten Fra Guglielmo von Piſa, ferner Jacopo Cosma von Rom, Guido von

*) „est de bonis intagliatoribus et sculptoribus de Mundo“ Della Valle a. a. O. p. 246.

Como u. A. m. finden. Der Name des Giovanni Pisano kommt aber, wie erwähnt, weder in diesem Jahre noch in der Folge in den Büchern des Domarchivs vor, so daß bei der Ausführlichkeit derselben eine zufällige Auslassung nicht angenommen, er bei den Arbeiten am Dom nicht als unmittelbar betheiligt betrachtet werden kann. Dagegen geht schon aus den darüber gemachten Bemerkungen hervor, daß seine künstlerische Richtung in vieler Beziehung maßgebend für sie gewesen ist. Ueberhaupt war Pisa durch ihn und seinen Vater der Mittelpunkt einer Bildhauerschule geworden, aus welcher eine Anzahl höchst bedeutender Meister (als Andreas, Giovanni di Balduccio, Tommaso, Nino ꝛc.) hervorgegangen sind, und die fast das ganze 14. Jahrhundert hindurch sowohl für monumentale Anordnung im Allgemeinen, wie für den Styl im Besondern tonangebend geblieben ist. Wir sehen selbst fernstehende Künstler nach ihrem Vorbild sich richten, wie z. B. Arnolfo bei dem Grabdenkmal des Cardinals Guglielmo di Brayo in S. Domenico zu Orvieto 1282, oder Johannes Cosmati in Rom bei dem Grabdenkmal des Bischofs Guglielmo Durando in S. Maria sopra Minerva von 1296; dem ähnlichen des Cardinals Gonsalvi in S. Maria maggiore in Rom, u. a. m. wo neben dem Leichnam zu Häupten und zu Füßen je ein Engel steht und den Vorhang zurückschlägt;*) ebenso bei den Bildhauern in Neapel, wie in Venedig, von denen weiterhin die Rede sein wird.

Die Errichtung von Kanzeln scheint vorläufig ihren Abschluß gefunden zu haben; dagegen kommen große Grabdenkmale und

*) Die Anordnung wiederholt sich so häufig, daß die genannten Beispiele genügen werden; am wenigsten möchte ich das Grabmal der „Königin von Cypern" in S. Francesco zu Assisi, für welches Vasari einen Bildhauer „Fuccio", wahrscheinlich auch die Königin selbst erfunden und ein ganz übermäßiges Lob verschwendet, mit in die Reihe stellen.

Altarwerke mehr in Aufnahme, deßgleichen Portalverzierungen, Madonnen- und Heiligenstatuen, Reliefs an Außen- oder Innenwänden von Gebäuden.

Dem Giovanni im Styl und der Zeit nach ganz nahe steht Tino Sanese, der das Grabdenkmal Kaiser Heinrichs VII. i. J. 1315 gefertigt, das die Pisaner dem plötzlich in Buonconvento gestorbenen, von ihnen besonders hoch gehaltenen Fürsten in ihrem Dom haben errichten lassen und das nun im Campo santo steht.*) Ein zweites Werk von ihm ist das durch die Beischrift beglaubigte Grabmal des Bischofs Antonio d'Orso (gest. 1321) im Dom von Florenz.**)

Größern, wenn auch nicht verdienteren Ruhm erlangten die beiden Sienesen Agostino di Giovanni und Angelo di Ventura, die irriger Weise von Vasari „Brüder" genannt werden. Von allen Werken, die — nach diesem Schriftsteller — sie ausgeführt haben sollen, bleibt, als zuverlässig beglaubigt, nur das Denkmal des ghibellinischen und vom Papst excommunicierten, kriegerischen Bischofs Guido Tarlati im Dome von Arezzo übrig, das sie von 1327 bis 1330 in Marmor ausgeführt haben. In 16 Reliefs mit kleinen Figuren werden das Leben des Bischofs, seine Kriegsthaten und sein Tod geschildert. Die Darstellungen sind höchst unbedeutend und langweilig, und lassen Vasari's Angabe, als seien sie nach Entwürfen Giotto's gemacht, als unglaublich erscheinen.***) Etwas besser sind die betenden Geistlichen, Bischöfe u. a. Gestalten an den Pfeilern zwischen den Reliefs.

---

*) Das Document s. bei Ciampi a. a. O. p. 126.

**) Die Inschrift bei Vasari, edit. Le Monnier II. p. 4. not.

***) Die Inschrift am Grabmal lautet: Hoc opus fecit magister Augustinus et magister Angelus de Senis.

Einen neuen Aufschwung nahm die Bildnerei in der Schule von Pisa durch Andrea d'Ugolino, geb. 1270 in Pontedera, Schüler Giovanni's, und bekannt unter dem Namen Andrea Pisano. Er verließ die häufig an Carricatur streifenden Formen seines Meisters, fand einen neuen ebenso schönen als natürlichen Styl, lebendige, ausdrucksvolle Darstellung ohne Uebertreibung, edle Charakteristik, einfache, das Wesen der Sache bezeichnende Composition mit Vermeidung jeglicher Ueberladung und gewann die der Plastik vor allem unerläßliche Ruhe und Klarheit. In ihm müssen wir den Gründer der christlichen Plastik in der Reihe italienischer Künstler ehren, und werden es uns angelegen sein lassen, die Spuren seiner Wirksamkeit zu verfolgen.

Nicola hatte mit Hülfe der Antike die edle Form wieder zu gewinnen, Giovanni sie mit Leidenschaft zu beseelen gesucht; die Sprache des ersten aber gehörte einer untergegangenen Welt an; die des zweiten verletzte das Schönheitgefühl des italienischen Kunstgeistes. Seelenleben in schöner, eigenthümlich neuer Form war das nächste Ziel der fortschreitenden Kunst und Andrea's Aufgabe. Er hat sie trefflich gelöst, so daß noch heutigen Tages die Bildhauer seine Werke bewundernd studieren.

In seiner Kunstrichtung traf Andrea auf das erfreulichste zusammen mit Giotto, so daß sich zwischen ihnen eine Beide fördernde Freundschaft entspann, der die Kunst ausgezeichnete Leistungen verdankt. Das erste uns bekannte Werk Andrea's sind die ehrnen Thürflügel, die er für die Vorderseite vom Baptisterium zu Florenz gemacht hat, und die später — als Ghiberti die seinigen ausgeführt hatte — diesen weichen mußten und an die Südseite versetzt wurden, wo sie noch stehen.

In 16 Feldern ist die Geschichte des Täufers dargestellt

von der Zeit vor ſeiner Geburt bis zu ſeinem Begräbniß, und darunter in 8 Feldern eine Anzahl chriſtlicher Tugenden in allegoriſchen Geſtalten: 1. Die Erſcheinung des Engels bei Zacharias im Tempel. 2. Die Verſtummung deſſelben vor Zeugen. 3. Beſuch Maria's bei Eliſabeth. 4. Geburt des Johannes. 5. Zacharias will den Namen des Kindes aufſchreiben. 6. Johannes geht in die Wüſte. 7. Predigt des Johannes. 8. Er zeigt auf Jeſum. 9. Taufe des Volks. 10. Taufe Jeſu. 11. Die Hoffnung (nach der Krone langend). 12. Glaube (mit Kelch und Kreuz). 13. Die Stärke (mit Schild und Keule). 14. Mäßigung (ſteckt das Schwert in die Scheide). — Dann auf dem Thürflügel rechts: 1. Johannes vor Herodes; 2. wird ins Gefängniß geworfen. 3. Seine Jünger kommen vor das Gefängniß und befragen ihn über Jeſum. 4. Die Wunder Jeſu, auf welche Johannes hinweiſt. 5. Das Gaſtmahl des Herodes. 6. Die Enthauptung des Johannes. 7. Das Haupt wird von einem Diener vor Herodes gebracht; 8. und von der Tochter zu ihrer Mutter. 9. Der Leichnam des Johannes wird von ſeinen Jüngern zu Grabe getragen und 10. eingeſargt. — 11. Die Liebe (mit dem Herzen in der einen, dem Füllhorn in der andern Hand). 12. Die Demuth (mit dem Mantel über dem Kopf und einer brennenden Kerze in der Rechten). 13. Die Gerechtigkeit (mit Schwert und Waage). 14. Die Klugheit (mit einer Schlange). Sämmtliche allegoriſche Figuren haben einen 6eckigen Heiligenſchein ums Haupt. Gegenüber der maßloſen Ueberfüllung mit Figuren, wie ſie Giovanni in die Sculptur eingeführt, tritt uns hier eine wahrhaft claſſiſche Simplicität entgegen. Indem ſich Andrea auf den weſentlichen Inhalt eines Ereigniſſes beſchränkt, genügen ihm wenige Figuren zur Darſtellung deſſelben und ſo gewinnt er zugleich mit der äußern Ruhe die der Plaſtik ſo nothwendige und wohlthuende Kürze des Ausdrucks. Für die

Darbringung vom Haupte des Täufers braucht er nur die Herodias, die ſitzend aus den Händen der vor ihr ins Knie geſunkenen Tochter das abgeſchlagene Haupt des ihr verhaßten Predigers empfängt. Bei ſeinem Begräbniß ſind fünf ſeiner Freunde beſchäftigt, den Leichnam in einen Sarg zu legen, wobei man deutlich die Bemühung des Einen erkennt, den Kopf wieder an den Rumpf anzupaſſen. Die Trauer über den Verluſt wird durch einen am Fußende des Sarges ſtehenden Greis mit zuſammengepreßten Händen ausgedrückt; das Leichengepränge durch einen Diener mit brennender Kerze am Kopfende. Dieſe Einfachheit der Compoſition iſt auch maßgebend geweſen für den Styl. Charakteriſtiſche Geſtalten, aber ohne individuelle Züge, ſprechende Phyſiognomien, aber ohne Uebertreibung des Ausdrucks, ohne Naturalismus der Formen; in den Gewändern der Ausdruck der Bewegung der Geſtalt in den Faltenzügen, mit Vorliebe für große Flächen, die der Gruppierung den ruhigen Geſamteindruck ſichern. Das bisher beliebte Hochrelief wird auf das der Architektur ſich näher anſchließende, monumentale Maß des Flachreliefs zurückgeführt; das Ganze ſehr ſorgfältig ausgearbeitet.*)

Vaſari erzählt uns, daß die Zeichnungen zu dieſen Reliefs von Giotto gemacht ſeien, was an ſich nichts Unglaubliches hätte, da Giotto's Ruhm und Einfluß unbeſtritten, die Uebereinſtimmung der Reliefs mit ſeinem Styl unverkennbar iſt, und die Thüren von S. Giovanni das älteſte uns bekannte Werk Andrea's ſind. Ueberhaupt können wir beide, obendrein durch Freundſchaft verbundene Meiſter, kaum getrennt betrachten, da

*) Mit Beihülfe der Goldſchmiede Lippo Dini und Piero di Jacopo in Erzguß ausgeführt von M. Lionardo del qu. Avanzo di Venezia. Richa, Chiese Fior. V. p. XX, nach dem Libro delle spese dell' Opera di S. Giovanni.

wir sie wie in Auffassung und Styl, so für die Ausführung bedeutender Werke Hand in Hand gehen sehen. Aber Andrea, 1270 geboren, war bei Anfertigung der Thüre von S. Giovanni bereits 60 Jahr alt und bei seinem entschieden großen Werth als Künstler nicht wohl geeignet, nach fremden Compositionen zu arbeiten. Dazu sagt die Inschrift der Thüre: Andreas Ugolini Nini de Pisis me fecit An. Dom. MCCCXXX — kein Wort von Giotto's Betheiligung, so daß diese zu den mancherlei willkürlichen Annahmen des Vaters der italienischen Kunstgeschichte zu rechnen sein dürfte.

Die Geschichte hat uns kaum irgend einen gleich liebenswürdigen Charakterzug des italienischen Volkes mitgetheilt, als seine warme Begeisterung für die Kunst, seine Auszeichnung der Künstler und ihrer Werke, die sie als Geschenke hinnahmen und in denen sie den Ruhm des ganzen Landes sich spiegeln sahen. „Als die Thüren von S. Giovanni 1330 vollendet waren — schreibt Simone della Tosa, ein gleichzeitiger Chronist, — lief ganz Florenz zusammen, sie zu sehen, und die Signoria, nicht gewohnt, den Palast zu verlassen, außer bei großen Festlichkeiten, kam mit den Gesandten von Neapel und Sicilien, sie einsetzen zu sehen, und beschenkten Andrea zur Belohnung für seine Arbeit mit dem Bürgerrecht von Florenz." Wem fällt nicht dabei Goethe's Wort in einem Briefe an Schiller ein: „Mir kommt immer vor, wenn man von Schriften, wie von Handlungen nicht mit einem gewissen parteiischen Enthusiasmus spricht, so bleibt so wenig daran, daß es der Rede gar nicht werth ist. Lust, Freude, Theilnahme an den Dingen ist das einzige Reelle und was wieder Realität hervorbringt; alles andere ist eitel und vereitelt nur." Es gilt in vollem Umfang auch den Werken der bildenden Künste gegenüber!

Es erscheint kaum glaublich, daß wir von einem Meister,

wie Andrea Piſano war, deſſen Arbeiten einen ſo ſelbſtändigen, durchgebildeten Styl bei hoher techniſcher Vollkommenheit darthun, auf kein Werk vor ſeinem 60. Jahre hinweiſen können. Nicht minder iſt zu beklagen, daß wir auch für die Folgezeit auf nur wenige Arbeiten angewieſen ſind, zu denen er obendrein allem Anſchein nach ſich nur als ausführender Künſtler, wenn auch im weiteſten Umfang, verhalten hat. Es ſind dieß zunächſt die Arbeiten, mit denen er ſich an der Ausſchmückung der Façade des Domes in Florenz betheiligt hat.

Im Jahr 1332 war Giotto zum oberſten Baumeiſter des Domes ernannt worden und hatte ſogleich angefangen, die von Arnolfo begonnene Façade niederzureißen und nach einem neuen Plane aufzuführen. Für die Niſchen des Haupteingangs beſtimmte er die überlebensgroßen Statuen der 4 Evangeliſten, und für ein Tabernakel über demſelben die Madonna auf dem Thron, nebſt den Stadtpatronen S. Zenobius und Sa. Reparata und Engeln, die den Vorhang des Thrones zurückgeſchlagen zu halten hatten. Für ähnliche, nur kleinere Tabernakel über den beiden Nebenthüren der Façade waren die Geburt Chriſti und der Tod Mariä in Hochrelief beſtimmt. Zwiſchen und über den Thüren in einzelnen Niſchen ſollten die Apoſtel und Kirchenlehrer, ſowie die Propheten des Alten Bundes zu ſtehen kommen. Zwiſchen Säulen und bunten, mit Reliefs bedeckten Marmorfeldern ſollten ſich Reihen von Loggien und Niſchen, eine über der andern, erheben, in denen Päpſten und Fürſten, Helden und Dichtern, Staatsmännern und Gelehrten ihre Stellen angewieſen waren, als dem Papſt Bonifacius VIII., dem Meſſer Farinata degli Uberti, der im Rath der ſiegreichen Ghibellinen, ſich mit Erfolg der beſchloſſenen Zerſtörung von Florenz widerſetzt hatte; Coluccio Salutati, Giannozzo Manatti, Poggi u. a. m. Von dieſen Statuen aus weißem Marmor

rührte u. A. der Papst Bonifacius VIII. auf dem Thron, nebst den Aposteln Paulus und Petrus von Andrea her. Auch einzelne Propheten-Statuetten wurden von ihm ausgeführt, ebenso die 4 Kirchenväter und die hh. Stephan und Lorenz. Alle diese Arbeiten sind dem Geschmack des 16. Jahrhunderts zum Opfer gefallen, als der Großherzog Franz auf den Rath des Provveditore Benedetto Uguccioni und des Ingenieurs und Architekten Bernardo Buontalenti am 22. Jan. 1588 die ganze Façadenbekleidung herunter schlagen ließ. Die Statue des Papstes, allerdings in ihrer ägyptischen Starrheit wenig ansprechend, aber in einem großen, breiten Styl ausgeführt, und mit Bildnißähnlichkeit, hat nach manchem Wechsel des Zufluchtortes eine Stelle im Garten Stiozzi (Via Palazzolo in Florenz) gefunden, einige der Kirchenväter standen, in Poeten und Staatsmänner umgeschaffen, ehedem am Wege nach Poggio Imperiale, einige der Propheten hatten sich in den Dom geflüchtet und als Apostel Unterkunft gefunden. Sie sind auch von da vertrieben worden; was nicht zertrümmert werden konnte, ist verschwunden. So muß man das Andenken an dieses zu unsterblichem Ruhme zweier großen Genien der italienischen Kunst errichtete Werk aus den bestaubten Blättern alter Chronisten hervorsuchen.*)

Glücklicher sind wir in Betreff der Arbeiten Andrea's für den Glockenthurm, über dessen Thüre die Transfiguration von seiner Hand ist. Sodann hat er an der Ausführung eines Bildercyclus mitgearbeitet, dessen Conception auf den Erbauer des Glockenthurmes hinweist, und in welchem die Entwickelungsgeschichte menschlicher Bildung in Reliefs vorgeführt wird, die, in

*) Gio. Batt. Clemente Nelli, il Duomo di Firenze, gibt die Beschreibung nach den einst in der Opera des Doms befindlichen Modellen.

roſettenartige Rahmen gefaßt, die 4 Seiten der beiden untern Stockwerke ſchmücken.

Das Beſtreben, die Kunſt und das Leben in unmittelbare gegenſeitige Verbindung zu bringen, das einen Hauptcharakterzug der Neuerungen Giotto's bildet, tritt hier in faßlichſter Weiſe zu Tage. Erwägt man, welche Kenntniſſe und Fertigkeiten der Menſch erlangt haben mußte, ehe er es unternehmen konnte, den Bau eines ſolchen Thurmes aufzuführen, ſo wird man die von Giotto getroffene Wahl der künſtleriſchen Ausſchmückung als ebenſo treffend, wie geiſtreich erkennen. Er beginnt mit der Erſchaffung des erſten Menſchenpaares, geht dann ſogleich — ohne Sündenfall — zur Arbeit im Schweiße des Angeſichts, der Grundbedingung der Entwickelung aller menſchlichen Kräfte über. Nun ſehen wir Jabal als Stifter des Hirtenlebens im ſchützenden Zelt und weidende Heerden vom Hunde behütet; Jubal das Holz, Tubalkain das Eiſen bearbeiten; aber den Weinerfinder Noah von dem durch ihn hervorgezauberten Naturgeiſt überwältigt. Alsdann wird der Verlauf der Zeit nach dem Stand der Geſtirne bemeſſen; Mauerwerk wird aufgeführt; das Wohnhaus wohnlich eingerichtet; das Roß gebändigt; für gute Bekleidung der Webſtuhl in Bewegung geſetzt. Nun ſind für die Ordnung der Geſellſchaft mit feſtem Wohnſitz Geſetze nöthig; allein das Streben in die Ferne iſt nicht aufgegeben und Dädalus arbeitet an der Erfindung des Fliegens; an deſſen Stelle ein klügerer Meiſter die Schifffahrt ſetzt, durch welche zuerſt die Entdeckung neuer Länder, die Verbindung aller Geſchlechter der Erde möglich wird. So wird die Herrſchaft über die Naturkräfte begründet, wird der Stier zum Ackerbau verwendet, das Roß an den Wagen geſpannt. Damit iſt der Uebergang zu freier, geiſtiger Thätigkeit gewonnen: zur Geometrie, Sculptur, Malerei, Grammatik, Muſik, Weltweisheit, Aſtrologie, die ſämmt-

lich durch große hiſtoriſche Perſönlichkeiten (Phidias, Apelles, Orpheus, Plato und Ariſtoteles ꝛc.) vertreten, nicht durch Allegorien ausgedrückt ſind.

Soweit gehen die Darſtellungen am untern Stockwerk. Im zweiten ſehen wir die Cardinaltugenden, die Werke der Barmherzigkeit, die Seligpreiſungen(?) und die Sacramente (ohne Buße, an deren Stelle die Madonna getreten mit dem Kind, das die Sünden der Welt auf ſich genommen). Was davon auf Andrea's Rechnung kommt, iſt nicht leicht feſtzuſtellen. Bei der Vergleichung, ſoweit ich ſie anſtellen konnte (die obere Abtheilung iſt der Beurtheilung entrückt, und nur zufällig traf ich einſt an einer Seite derſelben ein Gerüſt), trat mir der Unterſchied zwiſchen der ganzen untern Abtheilung und den Sacramenten an der obern, und die Uebereinſtimmung der letztern mit dem Styl Giotto's ſo deutlich entgegen, daß ich nur für dieſe ihn als Urheber erkennen möchte; wenn ich auch gern glauben will, daß die Ideenfolge und die Anordnung des ganzen Werks, vielleicht auch die Entwürfe zu einzelnen Bildern von ihm herrühren.*) Eine entſchieden geübtere und ausgebildetere Bildhauerhand zeigen die Reliefs der untern Abtheilung, eine allerdings gleich einfache, auf das Nothwendigſte beſchränkte Darſtellung des Gegenſtandes, aber eine feine Beobachtung des Lebens, eine lebendige Zeichnung, eine ſehr ſtylvolle Formengebung; Eigenſchaften, die eine ſo genaue Uebereinſtimmung mit den Reliefs an den Thüren des Baptiſteriums an der Stirne tragen, daß ich auch für ſie Andrea Piſano als Meiſter in Anſpruch nehme, während Vaſari (in deſſen Lebensbeſchreibung)

*) Denn der ſonſt ſehr zuverläſſige Ghiberti ſagt (Cod. c. fol. 8): „Le prime storie sono nell' edificio, il quale fui da lui (Giotto) edificato del campanile di S. Reparata, furono di suo mano scolpite e disegnate."

obwohl unbestimmt und mit zweifelhaftem Lobe, die Bilder der obern Abtheilung („die 7 Planeten, die 7 Tugenden und die 7 Werke der Barmherzigkeit") nach Ghiberti ihm zuschreibt.*)

Diese Arbeiten werden im Jahr 1334 oder kurz darauf in Angriff genommen worden sein, da der Auftrag des Baues vom Glockenthurm an Giotto in dem genannten Jahr ergangen ist. Um dieselbe Zeit hat Andrea noch ein anderes, bedeutendes Werk in Florenz ausgeführt, ein Altarwerk mit St. Johannes dem Täufer und zwei Engeln, die einen Vorhang zurückschlagen,**) das bis zum Jahr 1732 im Baptisterium aufgestellt war, wo es abgerissen und zerstört wurde, um einem Altarschmuck von buntem Marmor im Geschmack dieser Zeit Platz zu machen. Die Bruchstücke von Andrea's Werk sind, wie andere des trefflichen Meisters, verschwunden, nachdem sie zuerst A. F. Gori, dann M. Bandini in Verwahrung hatte, von welchem sie nach S. Ansano bei Fiesole kamen, wo sie indeß nicht mehr sind.

Was sonst noch an Bildnereien nach Vasari's Angabe von Andrea herrühren soll, ist nicht von ihm; so die Madonna im Bigallo zu Florenz, das Werk des Alberto Arnoldi von 1358; das Grabmal des Juristen und Dichters Messer Cino in der Kathedrale von Pistoja von 1337 von Cellino di Nese nach der Zeichnung eines sienesischen Meisters ꝛc. Dagegen ist urkundlich erwiesen, daß Andrea Pisano in den Jahren 1347, 48, 49 Caput magister am Dom zu Orvieto war, und (wenigstens im letzten Jahr) auch seinen Sohn Nino daselbst be-

*) Vasari ed. Le Monnier II. p. 38. I. p. XXVII. Einige derselben sind abgebildet bei Cicognara, der sie mit großem Lobe anführt.

**) In den Büchern der „Consoli dell' Arte" findet sich folgende Stelle: „1336. si volta l'altare dall' altera parte e in testa vi si colloca il tabernacolo, dentrovi una statua di S. Giovanni, ed a lati due angioli scolpiti da Andrea Pisano." Richa a. a. O. VI. p. XXXV.

schäftigte.*) Ob die Madonna von Marmor über dem Hauptportal, (die man neuer Zeit mit Bronzefarbe überstrichen hat,) sein Werk ist; ob er mit seinem Sohn sich an den Basreliefs der Façade betheiligt hat; ob die Zeichnung einer quadratischen Kanzel (nach Weise der Kanzeln von Pisa, Siena ꝛc.), die in der Opera des Doms aufbewahrt ist, von ihm herrührt? — darüber geben die Documente keine Auskunft. Wohl aber sehen wir daraus, daß Andrea nicht, wie bisher angenommen war, 1345 gestorben ist. Ist es nun zu beklagen, daß gerade von Andrea Pisano, dessen außerordentliche Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte der italienischen Bildnerei ganz unverkennbar ist, so wenig Werke auf uns gekommen, so können wir doch den Einfluß, den er auf seine jüngern Zeitgenossen ausgeübt hat, deutlich verfolgen, und zwar nicht allein in verschiedenen Marmorarbeiten, sondern ganz besonders in einer damals mit Vorliebe gepflegten Kunstgattung, der Goldschmiedekunst.

Zunächst aber waren Zöglinge und Erben seiner Kunst seine Söhne Tommaso und Nino. Von Tommaso hat sich nur ein einziges beglaubigtes Werk erhalten, das jetzt im Campo santo zu Pisa steht und ehedem über dem Hauptaltar in S. Francesco aufgerichtet war. Es ist von gothischer Architektur mit 7 Nischen, in deren mittelster die Madonna auf dem Throne sitzt, an jeder Seite einen Engel neben sich, und zwei über sich, die den Vorhang halten. In den Nischen stehen die HH. Antonius Abbas, Andreas, Johannes, Petrus, Lorenz und Franz. In den Giebelfeldern der Nischen sind Reliefs aus dem Leben Jesu.**) Ein großes Talent spricht nicht aus diesem Werk; der

*) Die Documente S. bei Lod. Luzi, il Duomo di Orvieto, Firenze 1866 p. 360 ff.

**) Die ein wenig beschädigte Inschrift lautet: Tommaso figliolo di

Styl der Schule iſt im Allgemeinen feſtgehalten; allein von Durchbildung deſſelben mit feiner Formenkenntniß iſt dabei ſo wenig etwas wahrzunehmen, als von einer freien und ſelbſtändigen Auffaſſung und ausdruckvollen Darſtellung.

Eine ſehr bedeutende Stelle nimmt dagegen ſein Bruder Nino ein, durch welchen die Sculptur einen ſichtlichen Fortſchritt gemacht hat. Begabt mit Schönheitſinn und einer feinen Empfindung für das durch die Kunſt ausdrückbare Seelenleben, durch ſtrenges Studium vertraut mit den Formen des menſchlichen Körpers wie der Gewandung und glücklich in der Wahl der Proportionen, dazu Meiſter in der vollkommenſten Behandlung des Marmors, würde er kaum etwas zu wünſchen übrig laſſen, wenn nicht einerſeits das Studium der Natur ihn — wenigſtens ſtellenweis — über die Grenzen des Styls hinaus geführt; anderſeits ſein Schönheitſinn ihn nicht zu etwas zu zierlichen, geſchwungenen Bewegungen geführt hätte. Beide Eigenthümlichkeiten indeß, die man bei ihm durchaus noch nicht als Mängel oder Fehler bezeichnen kann, verhindern uns nicht im mindeſten, ſeine Werke mit großem Wohlgefallen zu betrachten.

Das Jahr ſeiner Geburt iſt unbekannt; 1368 war er bereits geſtorben.

Das älteſte derſelben iſt — nach Vaſari —*) eine Madonna aus Carrara-Marmor, die mit dem Kind auf dem linken Arm über einem Sarkophag im rechten Querſchiff in S. Maria novella zu Florenz ſteht; aber allerdings durch ihre ſehr ſtarke Ausbeugung der Hüfte nicht ſowohl das Vorbild, als vielmehr das ſpätere übertriebene Nachbild der Madonna der Spina in

---

maestro Andrea fece questo lavoro et fu Pisano. Abbildung bei Rohault de Fleury pl. 59.

*) ed. L. M. p. 43.

Pisa sein dürfte, wenn man nicht annehmen will, daß er sich in den Bewegungen mit der Zeit lieber gemäßigt, als gesteigert hat. Vom J. 1342 ist das Grabmal des Erzbischofs Simon Saltarelli in S. Caterina zu Pisa von ihm. Es enthält in gewöhnlicher Anordnung Scenen aus dem Leben des Erzbischofs, Engel, die den Vorhang wegziehen von dem Sarkophag, auf dem der Verewigte liegt, und neben dem noch einige Heilige stehen.

Für die Kirche S. Zenone in Pisa hatte er die Verkündigung in 2 lebensgroßen Marmorstatuen gefertigt, die von da an die Ordensbrüder von S. Gregorio kamen. Bei der Auflösung dieses Ordens im J. 1408 wurden sie den Dominicanern von S. Caterina überlassen, wo sie noch jetzt in der Altarnische stehen. Die Auffassung ist so eigenthümlich, wie sie schwerlich zum zweiten Male vorkommt, und wie sie auch kaum mit christlicher, durch die Bibel geleiteter Anschauung sich verträgt. Beide Statuen stehen von einander fast abgewendet mit ganzer Front gegen uns gerichtet und wenden nur das Angesicht gegen einander, das wir dann kaum $^3/_4$ sehen. Es sind schöne schlanke Gestalten in graziöser Bewegung und Haltung, bekleidet mit Mantel und Kleid, deren langgezogene Falten in weichen Schwingungen und sanften Brüchen in breite Massen ausgehen. Der Engel, dem der Künstler keine Flügel gegeben, kreuzt die Arme über der Brust und hält in der Rechten eine geschlossene Rolle; Maria, in der Linken ein Gebetbuch, die Rechte auf ihre Brust gelegt, scheint mit Blick und Mienen ihn zu fragen: „Was? ich?“ Hier haben wir des Nicola Bestreben nach Formenschönheit ohne Rücksicht auf die Aufgabe in einer neuen, freilich ganz veränderten Auflage vor uns.*)

*) Die Unterschrift, wie sie Vasari am Schluß von Andrea's Lebensbeschreibung mittheilt: „A di primo febbraio 1370 — queste Figure

Auf seiner Höhe steht Nino in den 3 überlebensgroßen Marmorstatuen, die er für die kleine Kirche der Madonna della Spina in Pisa gemacht. Maria, stehend das bekleidete Kind auf dem linken Arme tragend, das nach einem Blumenstraus in ihrer Rechten langt, den übrigens der Bildhauer der Frömmigkeit überlassen hat, immer von neuem frisch aus dem Garten zu holen. Rechts von ihr steht der Täufer Johannes, links Petrus. Maria ist gekrönt; ein Schleier bedeckt das Hinterhaupt; der Mantel, am Hals mit einer Broche geschlossen, wird vom rechten Arm über den linken gezogen, wodurch die weichen, geschwungenen Falten sich bilden, während der andere Theil, an das Unterkleid sich anschließend, die Bewegung der Gestalt ausdrücken hilft, die, durch die Schwere des Knaben veranlaßt, ihre linke Hüfte etwas nach außen drängt. Die dadurch bewirkte Anmuth der Erscheinung ist damit so klar motiviert und zugleich so gemäßigt, daß sie ganz absichtlos sich kund gibt.

Ihr zugewendet, die Rechte auf der Brust, mit der verhüllten Linken ein Buch haltend, steht Petrus neben ihr, eine ernste, würdevolle Gestalt, mit streng stylisierten Formen, und doch nicht ganz frei von jener Weichheit, die einen Grundzug bei Nino bildet, und die sich in den Schwingungen der Falten und in der etwas gebogenen Haltung des Körpers ausspricht; und von der selbst die Gestalt des Täufers nicht ganz frei ist, der, eine offene Rolle in der Linken, mit der Rechten nach dem Christuskind hindeutet. Ein langer Bart, langes, die Stirn zum Theil bedeckendes Haupthaar und etwas rauhe Züge und trockne Formen charakterisieren den Sohn der Wildniß gegenüber

---

fece Nino figliolo di Andrea Pisano" ist aus später Zeit und in Bezug auf das Datum falsch. Denn in einer Quittung vom 8. Dec. 1368 einer an Nino's Sohn geleisteten Zahlung wird der Vater bereits als verstorben bezeichnet. Docum. bei Bonaini, Memorie etc. p. 65 und Doc. XVIII.

von Petrus, der mit kurzem Haar und kurzem glatten Bart der Cultur ſo nahe ſteht, daß man darin das Bildniß von des Künſtlers Vater, Andrea, hat erkennen wollen.*)

In derſelben kleinen Kirche befindet ſich noch ein Werk Nino's, eine Halbfigur der Madonna, die dem Kinde die Bruſt reicht. Daß der Junge ſo groß und derb iſt, daß er nach italieniſchem Brauch nach genoſſenem Glück davon laufen kann, ſtimmt mit der ganzen Auffaſſung dieſer Gruppe, in welcher der Naturalismus das Uebergewicht über den Idealismus davon getragen, und in welcher gewiſſe Eigenheiten des Künſtlers, als große Geſichtflächen, wenig Ober- und Hinterkopf ꝛc. etwas grell hervortreten, weßhalb die Aechtheit von Einigen, z. B. von Morrona, in Zweifel gezogen worden iſt. Allein die Ausführung in Marmor iſt von einer ſo großen Vollendung, daß jedes Bedenken ſchwinden muß, da auch ſonſt die Formengebung, Drapierung und Bewegung ganz in Nino's Weiſe ſind.

Das letzte, uns bekannte ſeiner Werke iſt das Grabmal des einzigen Dogen von Piſa, Giovanni dell' Agnello, das einſt in S. Francesco war, nun aber bis auf die letzte Spur verſchwunden iſt. Es mag um 1366 ausgeführt ſein, da die letzte Zahlung dafür nach dem Tode Nino's an ſeinen Sohn Andrea 1368 ausgezahlt worden iſt.**) — Eine reizende kleine Madonnenſtatuette von Nino's Hand beſitzt das Berliner Muſeum. Daran ſieht man die Spuren von Farben und Vergoldung, die er obſchon nur an einzelnen Theilen, Lippen, Haaren, Mantel-

*) Vaſari im Leben des Andrea Piſano zu Ende.

**) Aus einem Document bei Bonaini a. a. O. p. 126 erſehen wir, daß Nino auch in Gold und Silber gearbeitet hat, indem er 1359 im Verein mit Simon Baſchiera einen ſilbernen Altaraufſatz für den Dom in Piſa zu machen hatte.

futter, Gewandsaum, angebracht; wie er auch an größern Werken gern etwas Vergoldung verwendete.

Mit Nino hat die Pisaner Bildhauerschule in Pisa selbst ihr Ende erreicht, was wohl nicht ohne Zusammenhang mit den politischen Erlebnissen des Freistaates geschehen sein mag, die seine Auflösung und Einverleibung in die Republik von Florenz zur Folge hatten, wo wir auch den Geist der Schule in weiterer Entwickelung wirken sehen. Hier trafen wir bereits auf einen geschickten Schüler von ihm, Alberto Arnoldi, von welchem die stehende Madonna mit dem Kind im Bigallo ist, die man lange Zeit für ein Werk Andrea's gehalten hat, bis Cicognara durch ein Document aus dem Archiv des Bigallo den wahren Urheber, und das Entstehungsjahr 1358 nachgewiesen. Dieser Alberto war ein sehr geschickter Ornamentist, als welcher er mit Francesco Talenti i. J. 1359 an den Fenstern der Seitenfaçade des Doms, gegen den Glockenthurm zu, arbeitete, später sogar als „Capomaestro".

Der Pisaner Schule gehört auch Giovanni Balducci von Pisa an, der Meister vom Grabdenkmal des Pietro Martyr in S. Eustorgio zu Mailand vom Jahr 1339. Es weicht dasselbe in der Anordnung in mancher Beziehung von gleichzeitigen Werken gleicher Bestimmung ab und macht im Ganzen einen imponierenden Eindruck. Der mächtige Sarkophag mit den Gebeinen des Heiligen wird von 8 Pfeilern getragen, deren Basamente auf einem gemeinschaftlichen Sockel stehen; jeder dieser mit Laubcapitälen geschmückten Pfeiler hat eine lebensgroße weibliche Figur vor sich, in denen die 3 theologischen, die 4 Cardinaltugenden und der Gehorsam ausgedrückt und durch besondere Sinnbilder bezeichnet sind. Der Sarkophag über ihren Häupten ist durch Pilaster an jeder Langseite in 3 Theile getheilt, hat einen vielgegliederten Sockel und ein prachtvolles

Geſims, das ſich an den Pilaſtern verkropft. Vor den Pilaſtern ſtehen an den Ecken die 4 Kirchenväter, vor den Zwiſchenpilaſtern Petrus, Paulus, St. Euſtorgius und Thomas von Aquino. Die 8 Felder zwiſchen den Pilaſtern ſind mit Reliefs, dem Leben, dem Wunderwirken, dem Tode und der Heiligſprechung von Pietro Martyr ausgefüllt. Am Deckel des Sarkophags, deſſen Kanten mit Krabben beſetzt ſind, ſieht man Reliefs, die, wie es ſcheint, auf die Stiftung des Denkmals Bezug haben, und 8 Statuen über den ebenerwähnten 8 Pilaſtern des Sarkophags, wahrſcheinlich allegoriſche Geſtalten, deren Deutung mir bis jetzt nicht gelungen iſt. Auf dem Sarkophagdeckel erhebt ſich ein dreitheiliges gothiſches Tabernakel, unter deſſen Spitzbogen Madonna mit dem Kinde thront, zur Rechten S. Domenico, zur Linken S. Pietro Martyr. Die Spitzbogen ſchließen mit 3 hohen Giebeln ab, deren mittelſter Chriſtum trägt, während auf dem Giebel zu ſeiner Rechten ein Engel mit Brot, zur Linken ein Engel mit dem Kelche ſteht.*)

Die Piſaner Schule iſt an dieſem Werke nicht zu verkennen, dem auch, wie geſagt, ein würdiger Geſammteindruck nicht abzuſprechen iſt. Man würde aber jedenfalls einen gerechten Zweifel an den, den Werken Andrea's und ſelbſt Giovanni's geſpendeten Lobeserhebungen erwecken, wollte man Balducci's Arbeit mit den ihrigen auf gleiche Stufe ſtellen. Sie iſt das fleißige Werk eines ſehr mäßigen Talents, dem weder Phantaſie, noch Formenſinn, Charakteriſtik und Geſchmack für eine gute Compoſition und Zeichnung zu Gebote ſtand.

Andere Bildnereien des Balducci ſind das Denkmal des Guarneri, des Sohnes von Caſtruccio Caſtragani, geſt. 1322,

*) Beglaubigt iſt die Urheberſchaft des Denkmals durch die Inſchrift: Johannes Balducci de Pisis sculpsit hanc arcam anno Domini MCCCXXXIX.

in S. Francesco bei den Mauern von Sarzana, errichtet nach 1328; die Kanzel in S. Maria del Prato in San Casciano bei Florenz und das Hauptportal von S. Maria in Brera zu Mailand von 1347. — In Mailand hat er anscheinend längere Zeit gelebt; denn schon das marmorne Altarwerk in S. Eustorgio, mit der Anbetung der H. Drei Könige von 1348 deutet auf seinen unmittelbaren Einfluß, sowie einige Grabmäler in derselben Kirche.

Einflußreicher war die Pisaner Bildhauerschule in Venedig, wo es weder an Talenten fehlte, noch an Gelegenheit sie würdig zu beschäftigen. Lange hatte hier die Verbindung mit Byzanz auf die Art der Kunstübung eingewirkt, so daß wir jetzt an und in S. Marco die mannichfaltigsten Nachbildungen byzantinischer Vorbilder wahrnehmen. Allein auf demselben Wege waren auch Denkmale altgriechischer Sculptur nach Venedig gekommen und mochten in Verbindung mit den Leistungen Nicola's den italienischen Kunstsinn geweckt haben. Belege dafür liefern die Sculpturen der Archivolten an den Portalen von S. Marco, wie auch an andern Stellen der Außenseite. Namentlich sind hierher zu rechnen die allegorischen Figuren der Tugenden und der Monate, wie die Sibyllen in Relief am Bogen der mittleren Hauptthüre; die Bogeneinfassung darüber mit den Propheten und den Bildern gewerblicher Thätigkeit. Entschiedener noch tritt uns Giovanni's Einfluß in einigen Madonnenstatuen entgegen, die der seinigen am Dom von Florenz, oder auch deren Nachbildungen nachgebildet sind, wie die Madonna bei Mascoli in S. Marco, die Madonna mit dem unbekleideten Kind und den beiden anbetenden Engeln an der Vorderseite der Frari-Kirche, ein durch Schönheit der Composition wie des Styls besonders hervorragendes Werk; sodann die Madonna über der Kanzel in S. Marco rechts, und die Madonna

mit dem offenen Gebetbuch in der Rechten, wonach das Kind langt auf dem Architrav der Capella minore.

Von Andrea Piſano wird ſogar eine ganz unmittelbare Einwirkung auf die venetianiſchen Bildhauer angenommen, indem — was Vaſari nur ſchüchtern vermuthet — Cicognara, Orlandi (im Abecedario pittorico) u. A. mit Zuverſicht behaupten, daß er eine Zeitlang in Venedig gearbeitet, daß namentlich die Statuen des Marcus und des Johannes an der Façade der Marcuskirche ſein Werk ſeien, was durch dieſe ſelbſt nicht geradezu in Abrede geſtellt wird.

Wo wir gleichzeitige Arbeiten venetianiſcher Bildhauer finden, tritt die Verwandtſchaft mit der Piſaner Schule deutlich hervor. So an dem Grabmal des Taddeo Peppoli von Jacopo Lanfrani in S. Domenico zu Bologna, und einem andern des Giov. d'Andrea Calderini, Doctors der Rechte und Secretairs von Papſt Clemens VI., von demſelben venetianiſchen Meiſter in derſelben Kirche vom J. 1348,*) beide mit guten Reliefs.

Bedeutender indeß ſind die Bildnereien am Dogenpalaſt zu Venedig, als deren Urheber Filippo Calendario, der angebliche Erbauer deſſelben, (aber nach S. 32 mit Unrecht,) angeführt wird. Der darin ausgeprägte Styl erinnert mit Entſchiedenheit an die Formen und Bewegungen Andrea's, nur daß vielleicht die Leidenſchaft darin einen größern Spielraum erhalten hat. Es gilt dieß vornehmlich von den allegoriſchen Figuren der Tugenden und Laſter in den Capitälen der Säulen von den Arcaden an der Piazetta.**)

*) Vasari l. l. ed. Le Monnier II. p. 13. not.

**) Abbildungen bei Cicognara a. a. O. Nach Selvatico a. a. O. war Calendario 1361 Vertreter des verſt. Protomaeſtro des Palaſtes, Pietro Baſſeggi, und hatte die Leitung des Bauweſens in ſeiner Hand. Immerhin iſt es nicht unmöglich, daß die Säulen der Arcaden mit ihren Capitälen aus ſeiner Zeit ſtammen. Es ſcheint faſt, als habe der Künſtler von

Die letzten, aber durchaus nicht minder zu ſchätzenden venetianiſchen Bildhauer dieſer Zeit und Richtung ſind die beiden Brüder Jacobello und Pietro Paolo delle Maſſegne. Von ihnen ſind die 14 Statuen, Maria, Marcus und die 12 Apoſtel über der Corniſche des Parapets in S. Marco, welches Chor und Kirche ſcheidet, vom J. 1394, zu beiden Seiten eines Crucifixes von Jacopo di Marco Benato; es ſind wohldurchdachte, und mit Geſchick durchgebildete, ausdrucksvolle, durch beſonders ſchön angeordnete und gut motivierte Gewandung ausgezeichnete Geſtalten, die ſich an die Arbeiten Nino's anſchließen, aber ſchon in geſuchter Haltung über ihn hinausgehen.*) Unmittelbar daran ſchließen ſich der Zeit (1397), dem Styl und der Ausführung nach die Statuen an den Zugängen zu den beiden Capellen des H. Petrus und des H. Clemens in S. Marco, nehmlich eine Madonna mit den HH. Magdalena, Cäcilia, Helena und Margareth; und gegenüber eine Madonna mit den HH. Clemens, Chriſtina, Clara, Katharina und Agnes. Aus etwas früherer Zeit (1388) ſtammt die Marmortafel des Hauptaltars in S. Francesco zu Bologna mit der Krönung Mariä und den HH. Franz, Jacobus, Dominicus, Antonius von Padua, Petronius und Johannes Ev., Compoſitionen, in denen der ſchwunghafte Styl dieſer Meiſter beſonders hervortritt.

ſeiner Geringſchätzung der Ariſtokratie Venedigs ein Zeugniß geben wollen an der Stelle ihrer Herrſchaft, am Dogenpalaſt, als er in einem der Capitäle einen ſtutzerhaften Junker zu Pferde dargeſtellt und ihm die Ueberſchrift gegeben: Stultitia me regnat.

*) Die Inſchrift darunter lautet:

MCCCXCIIII hoc opus erectum fuit tempore excelsi domini Antonio Venerio Dei gratia Ducis Venetiarum ac Nobilium vir. domin. Petri Cornerio et Michaelis Steno honorabilium procuratorum praefactae Ecclesiae bene dictae beatissimi Marci evangelistae. Jacobellus et Petrus Paulus fratres de Venetiis fecerunt hoc opus.

Ein noch früheres Werk von ihnen iſt (nach Vaſari*) das Grabmal des Meſſer Giovanni da Lignano in S. Domenico zu Bologna vom J. 1383. Und aus noch ältrer Zeit (1361) ſtammt das Grabmal des Dogen Delfino, und das von Jacopo Cavalli in S. Giovanni e Paolo in Venedig.

Sehr viel geringer an Kunſtwerth ſind die Sculpturen an den Grabmälern der Scaliger in Verona, gleichviel ob es Reliefs ſind oder Heldenſtatuen oder kleine Reiterſtatuen auf der Spitze der Pyramide, verfehlt im Gedanken, faſt kindiſch in der Ausführung; und doch im Zuſammenhang mit der Piſaner Schule, von welcher der Urheber derſelben, Bonino da Campiglione, (um 1360) ſich die allgemeinen Stylregeln angeeignet hat. — Auf einer beträchtlich höhern Rangſtufe ſteht das überreiche, große marmorne Grabdenkmal des H. Auguſtinus in der Kathedrale von Pavia mit heiligen und allegoriſchen Geſtalten, im Ganzen 290 Figuren. Angefangen iſt es am 2. December 1362; ſeines Meiſters Namen iſt noch nicht erforſcht. Auf dem Sarkophag liegt die Geſtalt des Heiligen im biſchöflichen Ornat; auf der Baſis darunter ſtehen die theologiſchen und die Cardinaltugenden nebſt andern Allegorien und in 12 Seitennischen die Apoſtel. Zu Häupten des Sarkophags ſtehen Paulus der Apoſtel und Paulus der Eremit, zu Füßen die HH. Stephan und Lorenz nebſt andern Heiligen. In der zweiten Abtheilung ſieht man eine große Anzahl Kirchenheiliger beiderlei Geſchlechts und ſechs Engel, die den Vorhang halten, hinter welchem der Biſchof liegt; auch ſind dieſer Abtheilung die Statuen der acht freien Künſte und von vier Päpſten hinzugefügt. Die dritte Abtheilung enthält in vielen Reliefs die Hauptbegebenheiten aus dem Leben des Heiligen; die vierte ſchließt

*) ed. Le Monnier II. p. 13.

mit einer Unzahl von Statuen und mit Darstellungen der Wunderthaten Augustins. — Unbegreiflich scheint es, daß von einem so umfangreichen Werke, das an bedeutungsvoller Stelle für einen der größten Männer der Kirche errichtet worden, der Künstler gänzlich unbekannt bleiben konnte. Wir müssen uns begnügen, dasselbe in die Reihe derjenigen zu stellen, die aus der Schule von Pisa hervorgegangen, ohne sie mit D. Sacchi (L'arca di S. Agostino, Pavia 1833) dem Giov. di Balduccio, noch mit Vasari (ed. Le Monnier XI. p. 270) den Agostino und Angelo von Siena, noch mit Burckhardt (Cicerone p. 583*) dem Campiglione, noch irgend einem der bisher genannten Künstler zuschreiben zu können.

In wieweit die Pisaner Schule ihren Einfluß auch bis nach Neapel erstreckt habe, wurde bereits in der Abtheilung „Baukunst" (S. 97) besprochen. In gleicher Weise wie die Hauptvertreter der dortigen Kunst im 13. und 14. Jahrhundert, Masuccio I. und II., die gothische Architektur aufgefaßt und behandelt, haben sie sich auch das Gepräge der Pisaner Bildhauerschule, aber freilich nur in den allgemeinen Zügen, angeeignet, namentlich also bei den Grabmälern die Anordnung mit den allegorischen Gestalten, der liegenden Statue des Entschlafenen, den Engeln, die den Vorhang halten, den Reliefs am Sarkophag, der Madonna mit Heiligen zu oberst thronend. Auch Haltung und Bewegung der Gestalten, die Art der Bekleidung und des Faltenwurfes haben sie angenommen; allein zu einer gründlichen Durchbildung hat weder in der Form, noch im Ausdruck ihr Talent ausgereicht. Die Figuren sind plump, die Formen roh, die Darstellung ohne lebendige Motive, ein ermüdendes, seelenloses Einerlei; an Charakteristik ist nicht zu denken.

*) Die neue Ausgabe (von v. Zahn) p. 583 hat den Namen fallen lassen.

Von Sancio und Giovanni von Florenz*) iſt das Grabdenkmal König Roberts hinter dem Hochaltar in S. Chiara zu Neapel von 1343, mit der liegenden Statue des Königs in Franciscanertracht (die er 18 Tage vor ſeinem Tode angelegt) und in der Höhe mit ſeiner Statue auf dem Throne, in königlicher Herrlichkeit. Zu dieſem eigenthümlichen Gedanken haben die Künſtler den zweiten gefügt, die allegoriſchen Figuren, von denen einige von großer Schönheit und Zartheit ſind, in Schmerz über den Tod des Fürſten darzuſtellen. Daneben ſind von Maſuccio II. 5 Grabdenkmäler von Mitgliedern des Hauſes Anjou, des Herzogs Carl von Calabrien, geſt. 1328, der ſeine Füße auf 2 Schweine ſetzt, die aus einer Schüſſel freſſen, und umgeben von Geiſtlichen, die zur Rechten, und von Weltlichen, die zur Linken knieen; der Königin Johanna I., geſt. 1382; ihrer Schweſter Maria, Kaiſerin von Conſtantinopel, geſt. 1366; der Töchter des Carlo Durazzo Agnes und Clemenza. — Sodann ſind in S. Lorenzo von Maſuccio II. die Grabmäler zweier Mitglieder des Hauſes Durazzo; ferner des von Ludwig von Ungarn 1347 ermordeten Königs Carl und das der Gemahlin Herzog Carls von Calabrien, Caterina d'Auſtria, ſowie auch das des Robert d'Artois.

Mehr Intereſſe, als die Bildnereien dieſer Grabmäler, nimmt die Oſterkerze in S. Domenico in Anſpruch, an welcher zu dreien gruppiert 9 allegoriſche Geſtalten in Relief angebracht ſind;**) feiner in Bewegung und in Formen, als noch einige Grabmäler aus dem 14. Jahrhundert in derſelben Kirche,

*) Das Document bei H. W. Schulz a. a. O. IV. p. 170.

**) Nach Burckhardt a. a. O. p. 584. Ich ſelbſt erinnere mich dieſes Kunſtwerks nicht. Daß die Statue Innocenz IV. auf ſeinem Sarkophag nicht, wie Cicognara will, aus dem 13. Jahrh. iſt, bedarf keiner Beweisführung. Burckhardt a. a. O. ſetzt ſie zu Anfang des 15. Jahrh.; ich halte ſie für 100 Jahre ſpäter.

von denen ebenfalls mehre dem Maſuccio zugeſchrieben werden, wie z. B. das des Erzbiſchofs Brancacius, geſt. 1341, deſſen Sarkophag, auf welchem er von 6 bewaffneten Kriegern umgeben ſitzt, von 4 Engeln getragen wird.

Wir haben geſehen, wie weit ſich die Bildhauerſchule von Piſa verbreitet hat; wir haben die Zeugniſſe ihrer Wirkſamkeit und ihres Einfluſſes in Ober-, Mittel- und Unteritalien aufgeſucht, und haben die Ueberzeugung gewinnen müſſen, daß man nur in wenigen Ausnahmen über die Nachahmung hinaus zu ſelbſtändigen Schöpfungen gelangt iſt, daß man ſich an Aeußerlichkeiten gehalten, ohne die Formen beſeelen, die Darſtellungen beleben zu können und daß man in Bezug auf Ausführung die gewählten Vorbilder faſt ganz aus den Augen gelaſſen hat. Talente, wie Nicola, Giovanni, Andrea und Nino, haben wir weder in Venedig noch in Neapel gefunden, und namentlich die Erkenntniß von dem maßgebenden künſtleriſchen Werthe Andrea's nirgend in entſprechender Weiſe wahrgenommen. Nur in Toscana trieb der Geiſt des verjüngten Italiens neue Blüthen; nur hier ſehen wir auch den Genius Andrea's in einem gleich, nein! ſelbſt mehr begabten Künſtler neu erſtehen: in Andrea di Cione! Wir haben dieſen höchſt bedeutenden Künſtler, der nach ſeinem (verſtümmelten) Zunamen gewöhnlich Orcagna genannt wird, ſchon als Architekten kennen gelernt (S. 71 f.). An einem ſeiner ſchönſten architektoniſchen Werke tritt er auch als Bildhauer auf: an dem Tabernakel von Or San Michele, und zwar mit einer ſolchen Fülle von Geſtalten und Darſtellungen, daß ein halbes Leben zu ihrer Ausführung nöthig geweſen zu ſein ſcheint, und in ſo großer Schönheit, daß man ein andres halbes Leben ihrer Betrachtung widmen möchte. Und hier begegnen wir — wie ſo oft — der eigenthümlichen Ironie der Geſchichte, die die Thorheit der Menſchen zur Quelle der

geistreichsten Kunstschöpfungen macht. In Or San Michele wird ein Madonnenbild als wunderthätig verehrt. Während der verheerenden Seuche im J. 1348 wurden diesem Gnadenbilde in Hoffnung auf seine Wunderkraft gegen die Macht des Todes so reiche Opfergaben dargebracht, daß die Bruderschaft von Or San Michele beschloß, für die angesammelten Gelder ein pracht- und kunstvolles Tabernakel dem Bilde errichten zu lassen, wie ein ähnliches in aller Welt nicht gefunden werden könnte. Mit dem Entwurf dazu und dessen Ausführung ward Orcagna betraut. Sein Werk besteht unversehrt und ist eine der größten Kunstzierden von Florenz. Auf und zwischen den zierlich gewundenen Säulen der Vorderseite stehen Engel und Propheten, zur Verherrlichung der Jungfrau, deren Bestimmung im Himmel beschlossen, dem Volke des Alten Bundes vorausverkündet war. Die Lebensgeschichte Maria's wird, von allegorischen Figuren unterbrochen, uns in Reliefs vorgeführt die an der Nebenseite links mit ihrer Geburt und ihrem ersten Tempelgang beginnen (dazwischen der Glaube), an der Vorderseite zur Verkündigung und Vermählung (dazwischen die Hoffnung), an der Nebenseite rechts zur Geburt Christi und der Anbetung der Könige (dazwischen die Liebe), auf der Rückseite zur Darbringung im Tempel und dem Aufruf zur rettenden Flucht fortgehen, und über den beiden letzten Bildern mit dem Tode und der Verherrlichung Maria's enden. Hier befindet sich auch die beglaubigende Inschrift: Andreas Cionis pictor Florentinus Oratorii archimagister extitit huius MCCCLIX.*)

Alle diese Reliefs sind wie das ganze Tabernakel mit den genannten Statuetten und vielen andern Sculpturen an den

*) Es mag die Eigenheit des Künstlers bemerkt werden, daß er sich bei seinen Bildnereien als Maler, bei seinen Gemälden als Bildhauer unterschrieb.

Pilaſtern ꝛc. aus weißem Marmor gefertigt, der mit der Zeit einen warmen, gelblichen Ton erhalten hat. Aus den Compoſitionen ſpricht der Geiſt Giotto's, der mit wenigen Zügen den weſentlichen Inhalt zu bezeichnen gelehrt; doch hat Orcagna mehr Sinn für Gruppierung und den harmoniſchen Fluß der Linien; die Darſtellung iſt in derſelben Weiſe lebendig, im Ausdruck namentlich des Schmerzes, eher übertrieben, als kalt und unwahr; im Styl finden wir die einfachen Linien, breiten Flächen und weichen Faltenbrüche, wie ſie Andrea Piſano liebt, in den Körper- und Geſichtsformen ſchon mehr Annäherung an individuelle Züge, ſo daß bereits der bald eintretende Naturalismus zu dämmern beginnt. Tadellos in der Zeichnung, dem Verſtändniß aller Formen, bewährt ſich Orcagna vornehmlich als vollendeter Meiſter des Meißels in ſorgfältigſter Ausführung. — Nach Vaſari's Angabe hat Orcagna in einem der Apoſtel (rechts) bei der ſterbenden Maria ſich ſelbſt verewigt; die ſehr bildnißartigen Züge, nebſt der den Bildhauer verrathenden Kopfbedeckung ſcheinen dieſe Angabe zu beſtätigen.

Leider können wir kein zweites Werk anführen, in welchem uns Orcagna mit ſeinem Bildhauer-Talent entgegenträte; denn die Madonnenſtatue in einem Tabernakel, und die allegoriſchen Geſtalten von 6 chriſtlichen Tugenden über den Bogen der Loggia dei Lanzi ſind nicht — wie Vaſari angibt — von ihm, ſondern nach der 1367 von Agnolo Gaddi gefertigten Zeichnung, um 1368 von Jacopo Piero ausgeführt worden;*) wonach ſich ergeben würde, daß ſie faſt um ein Jahrzehnt vor der Beendigung der Loggia entſtanden ſeien.

*) Vasari ed. Le Monnier II. p. 130 und not.

Es wird für Niemanden etwas Auffälliges haben, daß Erzguß und Goldſchmiedekunſt im 14. Jahrh. mit der Sculptur Hand in Hand gingen, und daß ihre Werke das Gepräge der Piſaner Schule an ſich tragen; wohl aber darf es uns befremden, daß ſie hier in reinerer und ſchönerer Form auftreten, als bei den meiſten Bildhauer-Arbeiten außer Piſa und Florenz. Ein berühmter Goldſchmied war Ugolino Vieri von Siena, der 1338 das berühmte Reliquiarium im Dom von Orvieto verfertigt hat (ſ. oben S. 95), an welchem namentlich die Poſaunen blaſenden Engel wegen ihrer Zierlichkeit hervorzuheben ſind. — Schüler von Agoſtino und Agnolo von Siena waren die Goldſchmiede Pietro und Paolo von Arezzo, die um 1346 einen lebensgroßen Kopf aus Silber gegoſſen und ciſeliert haben, als Behälter für den Schädel des H. Biſchofs Donatus, des Patrons ihrer Vaterſtadt, der noch jetzt im Dom daſelbſt aufbewahrt wird. Ebendaſelbſt wurden auch treffliche Silberarbeiten und Emaillen von Forzore di Spinello aus Arezzo gefertigt, einem Schüler von Meiſter Cione, dem berühmten Goldſchmied von Florenz und Vater Orcagna's, dem Meiſter des ältern Theils der Altarbekleidung von S. Giovanni in Florenz, die jetzt in der Opera des Doms aufgeſtellt iſt. Dieſes Antependium, im gothiſchen Styl mit einer Mittelniſche für die Statuette des Täufers, 8 Pilaſtern, und einer obern Niſchenreihe mit Heiligengeſtalten, enthält in vielen Darſtellungen die Geſchichte des Täufers Johannes in Silber getrieben. Von dieſen ſind die älteſten von der Hand Cione's und ganz in der Weiſe des Andrea Piſano. Da ſieht man Johannes als Knabe in die Wüſte gehen; ſein Zuſammentreffen mit Chriſtus daſelbſt; die Predigt in der Wüſte; die Taufe Chriſti; das Verhör bei Herodes; die Taufe des Volkes; ſeine Bußpredigt und den Beſuch ſeiner Jünger bei ihm im Gefängniß. Auch von den klei-

nen Heiligengeſtalten in den Niſchen dürften einige von ihm ſein; dagegen ſind die meiſten derſelben und die Darſtellungen vom Beſuch Maria's bei Eliſabeth, und der Geburt des Johannes aus ſpäterer Zeit und der ganze linke Flügel mit dem Lebensende des Täufers noch neuer. Aber ſeine Geſtalt in der mittlern Niſche iſt noch eine gute Arbeit im Styl des Andrea aus dem 14. Jahrhundert.

Noch bedeutender und für die Geſchichte der italieniſchen Kunſt von größter Wichtigkeit iſt ein ähnliches Werk der Goldſchmiedekunſt, das Tabernakel und die Altarbekleidung in der Capelle S. Jacopo zu Piſtoja; leider allerdings nicht mehr ganz im urſprünglichen Zuſtande, da es im J. 1788 einer theilweiſen Reſtauration und neuen Aufſtellung unterworfen worden iſt. Ueber dem Altar, an der Stelle des bereits üblichen Altargemäldes, iſt hier eine Niſche im gothiſchen Styl angebracht, mit der ſitzenden Statue des H. Jacobus, im Pilgerhut, den Pilgerſtab in der Rechten, das Evangelium in der Linken, den weiten Mantel über den Schooß gelegt. Zu beiden Seiten umgeben ihn Apoſtel und Propheten, ein jeder in einer eigenen Celle; darüber Gott Vater, ebenfalls in einer eigenen Niſche, daneben Engel und andere heilige Geſtalten, und darüber ein ultramarinblauer Himmel mit goldenen Sternen. Unterhalb der Niſche des H. Jacobus zieht ſich noch eine Reihe kleiner Statuen hin, ſo daß man im Ganzen 58 runde Figuren an dem Altarwerk zählt. Alles iſt aus gediegenem Silber getrieben, ciſeliert und ſtark vergoldet; Verzierungen und Inſchriften ſind abwechſelnd von Gold und Email; das Ganze gewährt einen überraſchend prächtigen Anblick.

Die Geſchichte dieſes Werkes, über welches Vaſari (im Leben des Agoſtino und Agnolo von Siena) falſche Nachrichten

gegeben, iſt durch die archivaliſchen Forſchungen Ciampi's*) vollſtändig aufgeklärt, die ſomit mir als Wegweiſer dienen.

Reich an goldenen und ſilbernen, mit Perlen und Edelſteinen geſchmückten Kelchen, Evangelien, Candelabern, Lampen u. dgl. war der Schatz des H. Jacobus zu Piſtoja, als man im Jahr 1287 beſchloß, eine Tafel mit den Bildern der 12 Apoſtel aus Silber verfertigen zu laſſen und ſie über dem Altar aufzuſtellen.**) Dazu ward um 1290 noch eine Madonnenſtatuette gefügt; die Altarbekleidung aber beſtand aus einer großen, mit Arabesken verzierten, goldenen Tafel. So war der Altar des H. Jacobus beſchaffen, als im Januar 1293 der berüchtigte Vanni di Fuccio — welchem Dante für ſeine Uebelthat einen Platz in der Hölle (Cant. XXIV.) angewieſen — die Kirche bei Nachtzeit erbrach und den Altar nebſt dem Schatz gründlich beraubte. Die Madonna und die Apoſtel wurden — obwohl beſchädigt — nach Verlauf einiger Jahre entdeckt, hergeſtellt und wieder an ihren Platz gebracht, wo ſie noch ſtehen. Die Verfertiger derſelben ſind nicht bekannt, haben aber offenbar unter dem Einfluß des Giovanni Piſano gearbeitet. Ein Goldſchmied, Pacino von Siena, auch ein gewiſſer Andreas Pucci iſt ſeit 1265 vielfach für die Kirchenverwaltung von S. Jacopo beſchäftigt geweſen, ohne daß indeß die Theilnahme des Einen oder des Andern an der Altartafel nachgewieſen wäre. Nach Wiederherſtellung derſelben, dachte man dem Altar eine koſtbare Bekleidung zu geben und beſtellte ein großes ſilbernes Antependium bei dem Meiſter Andrea di Jacopo Ognabene von Piſtoja, mit 15 Darſtellungen aus dem Neuen Teſtament. Es war 1316 vollendet, wie man es noch jetzt an der urſprüng-

*) Notizie inedite della sagrestia Pistojese etc. Firenze 1810.
**) Ciampi a. a. O. Doc. VII. 9.

lichen Stelle ſieht: 6 Propheten oder andere Heilige, 3 an jeder Seite, ſtehen (einer über dem andern) an den Ecken. Die 15 Reliefs ſtellen dar: die Verkündigung und den Beſuch bei Eliſabeth; die Geburt Chriſti; Chriſtus zwiſchen Maria und Jacobus ſitzend; den Zug der Magier zu Pferde; die Anbetung derſelben; den Kindermord; die Darſtellung im Tempel; die Bergpredigt Chriſti; des Judas Verrath; Chriſtus vor Herodes; die Kreuzigung; die Marien am Grabe, neben den ſchlafenden Kriegsknechten und vor dem Engel auf dem Sarkophag; die Erſcheinung nach der Auferſtehung und den ungläubigen Thomas; die Himmelfahrt; das Martyrium von Petrus und Paulus. Es ſind reiche Compoſitionen, verziert mit Emailmalereien in den Einfaſſungen, nicht nur im Styl der Piſaner Schule, ſondern auch nicht frei von Reminiscenzen aus den Werken des Nicola und Giovanni.*)

Derſelbe Künſtler, der das Antependium gefertigt, beſſerte 1314 auch die ältern Tafeln aus. 1349 bis 1353 wurde die Statue des H. Jacobus von dem Meiſter Gilio von Piſa und einem Gehülfen ausgeführt, und nach der Vollendung durch eine beſondere Deputation mit großer Feierlichkeit, als ſei ſie bereits eine heilige Sache, aus der Werkſtatt des Künſtlers in Piſa abgeholt.**) Dieſe Statuette muß nach Compoſition, Zeichnung

*) Im Geſims ſteht folgende emaillierte Inſchrift: Ad honorem dei et beati iacobi apostoli et domini hermanni pistoriensis episcopi hoc opus factum fuit tempore potentis viri dardanis de acciajuolis vicarii pro serenissimo rege ruberto in civitate pistorii et districtu et tempore simonis francisci guerci et bartolomei d. asti d. lanfranchi operariorum opere beati iacobi apostoli sub a. d. MCCCXVI. ind. XV. de mense decembris per me andream de iacobi ognabenis aurificem de pistorio. opere finito referamus gratiam christo. qui me fecisti sit benedictio christi. amen.

**) Ciampi a. a. O. Docum. XIV. 1.

und Styl zu den beſten Leiſtungen des Jahrhunderts gezählt werden und iſt den Werken Andrea's von Piſa und Orcagna's vollkommen ebenbürtig.*) Im Jahr 1357 übernahm Piero da Firenze 2 Tafeln von Silber für die Nebenſeiten des Altars,**) gerieth aber in Streit mit der Verwaltung, ſo daß er nur die eine Tafel mit 7 Geſchichten des Alten Teſtamentes und 2 aus dem Leben der H. Jungfrau ausführte; (nehmlich die Erſchaffung der erſten Menſchen; ihre Vertreibung aus dem Paradies; den Brudermord; die Erbauung der Arche; die beabſichtigte Opferung Iſaaks; Moſis Geſetzgebung und die Krönung Salomos; dazu die Geburt und die Vermählung Maria's. — Die Tafel der andern Seite übernahm 1366 Leonardo di Ser Giovanni von Florenz, nach Vaſari ein Schüler des Cione, und fertigte daran 9 Geſchichten des Neuen Teſtamentes: die Berufung Petri, die Heilung des blutflüſſigen Weibes; die eines Ausſätzigen; die Bergpredigt; die Gefangennehmung Chriſti; das Verhör bei Pilatus; Chriſtus im Schiff ſchlafend; 2 Bilder aus der Apoſtelgeſchichte.***)

Ohne Bedenken halte ich dieſe Reliefs für die bedeutendſten an der Altarbekleidung, gleich werthvoll wie die Bildnereien ſeines Mitſchülers Orcagna in der Werkſtatt von deſſen Vater. Doch zeigt ſich bei Leonardo ſchon ein auffallendes Beſtreben, die Geſetze der Sculptur zu verlaſſen, das bald nach ihm in Ghiberti mit Entſchiedenheit auftrat. Schon iſt allerlei Land-

*) Abbildung bei Ciampi a. a. O. Taf. IV. 2.

**) In Bezug auf beide Tafeln ſ. bei Ciampi a. a. O. Doc. XV. 1.

***) Um dieſe Tafel ſteht die Inſchrift: Ad honorem Dei et Scti Jacobi Apostoli hoc opus factum fuit tempore Domini Franc. Pagni dictae operae operarii sub anno 1371 per me Leonardum Ser. Jo. de Floren. aurific. — Vaſari theilt ſie mit, allein als ſtünde ſie um die Altartafel mit dem H. Jacobus, was zu dem Irrthum geführt hat, als wäre dieſer das Werk des Leonardo. Eine der Tafeln bei Ciampi. Taf. II. 3.

ſchaftliches eingeſtreut, und ein Suchen nach Perſpective bemerkbar. Im Ganzen aber iſt der Styl edel und die Darſtellung ruhig, ohne Ausſchreitungen.

Um dieſe Zeit lebte in Piſtoja ein Künſtler „Pietro", der in den Büchern des Archivs als „des deutſchen Heinrich Sohn" bezeichnet iſt. Noch iſt es nicht gelungen, zu ermitteln, wer und woher dieſer „Heinrich" geweſen? ſein Sohn aber muß ein geachteter Bildhauer und Goldſchmied geweſen ſein; denn im J. 1386 beſtellten die Piſtojeſen bei ihm die Statuetten der Maria Jacobi, Eulalia, des Acto und des Täufers Johannes; 1387 einen reichverzierten Baldachin für die Statue des H. Jacobus; 1390 eine Verkündigung; ſämmtlich für den Altar des H. Jacobus.*)

Inzwiſchen hatte man ſeine fromme Kunſtfreude noch nicht befriedigt. 1394 wurde bei den Meiſtern Nofri aus Florenz und Acto Piero Baccini aus Piſtoja ein Tabernakel mit vielen Säulen, Ornamenten und Figuren beſtellt. 1395 ließ man von dem Piſtojeſen Giovanni, „fino maestro e dipintore" eine Zeichnung machen für eine neue und paſſende Aufſtellung des ganzen Werkes und übertrug die Ausführung den genannten Goldſchmieden. Nach dieſer Zeichnung kamen an jede der beiden Seiten 13 muſicierende Engel hinzu, ein jeder mit einem Baldachin; dazu noch 5 oberhalb, 5 unterhalb in Relief; alles vom feinſten Silber und ſchwer vergoldet. In der Mitte der Tafel über dem Heiligen ward eine „Majeſtas" (Chriſtus in der Glorie) angebracht, einen azurblauen emaillierten Himmel mit goldnen Sternen über ſich; ein Wunderwerk, das 1398 vollendet war.**) — Leider iſt durch die obenerwähnte Anord-

*) Ciampi a. a. O. Doc. XVI. 1.

**) Das ausführliche Document (Doc. XVII.) gibt Ciampi a. a. O. p. 137.

nung von 1788 diejenige des Meiſter Johannes unſrer Kenntniß für immer entrückt.

Das bei Weitem vortrefflichſte Werk der toscaniſchen Goldſchmiedekunſt des 14. Jahrhunderts iſt das ſ. g. Croce di Piſa in S. Martino di Lucca. Es ſtammt aus Piſa, wo es zu den Schätzen des Doms gehörte. In einer Fehde zwiſchen Piſanern und Lucheſen raubten die erſtern ein wunderthätiges Madonnenbild, was in Lucca als hohes Heiligthum verehrt wurde. Die Lucheſen rächten ſich, und entführten aus dem Dom in Piſa das werthvolle und kunſtreiche Kreuz aus vergoldetem Silber, 30 Pfund ſchwer, und widmeten daſſelbe als Siegesbeute Gott in ihrer Kirche des H. Martinus. Es iſt geformt als ein reichblühender Lilienſtengel, der auf einem ſchön gegliederten Fuß mit ſechseckiger Baſis, wie er bei Monſtranzen vorkommt, aufſitzt. Er breitet in der Mitte zwei Zweige nach beiden Seiten aus und bildet ſo die Grundlage eines Kreuzes, an welches der Körper Chriſti befeſtigt iſt. Beide Seitenzweige wie der Gipfel und das untere Ende des Stengels gehen in Tabernakel aus, die in Form gothiſcher Capellen, mit Engelfiguren an den Strebepfeilern, Heiligenbilder einſchließen: im oberſten Gott Vater in Segen ſpendender Haltung. Neben dem unterſten Tabernakel ſproſſen zwei Seitenzweige empor, die auf ihren Gipfelblättern die Statuetten von Maria und Johannes tragen, ſo daß ſie mit dem Ausdruck der Klage zu beiden Seiten des Gekreuzigten ſtehen. Die Rückſeite iſt mit Lilien überſät, aus denen die Bruſtbilder von Propheten und Apoſteln hervorblicken. In den noch unentwickelten Trieben des Lilienſtengels oberhalb des Hauptes Chriſti iſt das Neſt eines Pelicans, der mit ſeinem Blute ſeine Jungen tränkt.

Die ſehr complicierte Compoſition läßt kaum ahnen, mit wie viel Geiſt, Geſchmack und tiefem Gefühl ſie ausgeführt iſt,

das besonders an der hohen Einfachheit der Gestalt des Gekreuzigten und in den in Nino's Styl gedachten und ausgeführten Statuetten von Maria und Johannes sich ausspricht. Will man auch der nahebei barokken Idee, einen Lilienstengel zum Kreuz zu machen, nicht zustimmen — die Ausführung, sei es der natürlichen Pflanzenformen, der Ornamente, der Figuren, der architektonischen Glieder, oder auch nur der Proportionen und der wechselnden Anwendung von Vergoldung und glänzendem Silber, reißt unwiderstehlich zur Bewunderung hin.

Malerei.

Wie die Baukunst vor der Bildnerei, so hat diese das Vorrecht der frühern Geburt, mithin der frühern Entwickelung vor der Malerei. Stellt man Gemälde namhafter Meister des 13. Jahrhunderts neben Reliefs der Pisaner Schule, so ist es schwer an ihre Gleichzeitigkeit zu glauben: so nahe stehen die letztern dem Ziel der Vollendung; so fern die andern! Die Erscheinung ist indeß nicht neu: zur Zeit des Phidias hatte die Malerei die Grenzen der Monochromie noch kaum überschritten. Nur in unsern Tagen folgte Canova auf Mengs, und Thorwaldsen trat in die Fußstapfen von Carstens! denn hier galt es die geistige Auffassung mit künstlerischen Mitteln, die man bereits kannte und besaß, während im Mittelalter wie im Alterthum das technische Verfahren von Neuem gefunden werden mußte. Die Wirklichkeit ist aber leichter nachzubilden in greifbarer Form, als in Linien, die gar nicht existieren und die erst durch Abstraction zur Vorstellung der Form führen. Und so konnte die Bildnerei bei der Wiederbelebung der Kunst im Mittelalter einen Vorsprung gewinnen vor der Malerei.

Dafür aber trat diese sogleich in ihr großes Vorrecht ein, ihren Gestalten leichter, deutlicher und sicherer, als die Plastik,

den Ausdruck göttlicher Machtvollkommenheit und lebendiger Empfindung zu geben und die Bewegungen der Seele von der zarteſten Liebe, frommer Demuth, inniger Andacht und freudigem Entzücken zur heftigen Leidenſchaft von Haß, Zorn, Stolz und Rache und zum bitterſten Schmerz und zu troſtloſer Verzweiflung in unverkennbaren Zügen zu ſchildern, und erwies ſich damit gleich bei ihrem erſten, ſelbſt noch ganz ſchüchternen Auftreten als die bevorzugte Kunſt der Neuzeit, als die eigentliche, zur höchſten Vollendung berufene chriſtliche Kunſt. Dazu kam der Vortheil eines geringern Aufwandes von Zeit und Kräften bei Darſtellung von Geſtalten, vornehmlich von Handlungen und Erlebniſſen in ganzen Bilderfolgen, ſowie die Fähigkeit, den Gedankenkreis chriſtlicher oder kirchlicher Anſchauungen in großer Ausdehnung ſichtbar vor Augen zu ſtellen, und endlich das ihr eigenſte, höchſt wirkſame Mittel der Farbe (von welchem die an die Form gewieſenen Künſte der Plaſtik und Architektur nur höchſt ſparſam, und ſelten ohne entſchiedenen Nachtheil, Gebrauch machen konnten), durch welches, als das ſprechendſte Zeichen der Lebendigkeit, ſie ihren Geſtalten ohne greifbare Wirklichkeit, den Schein derſelben in vollſtem Maße geben konnte.

In Verbindung mit dem erwachten Nationalgefühl für ein eigenes, freies und ſelbſtändiges Leben, für Sprache, Poeſie, Muſik, Architektur und Sculptur, und für wiſſenſchaftliche Studien, unterſtützt von dem durch eine weitausgebreitete Handelsthätigkeit geförderten Wohlſtand des Volks, wie nicht minder durch das neuerweckte und gekräftigte religiöſe Bewußtſein, durch kirchliche Anordnungen und von altersher überlieferte Vorſtellungen und Gewohnheiten, war der Boden im ohnehin der Kunſt vorzugweis günſtigen Italien aufs erſprießlichſte vorbereitet für die Saat, die er jetzt aufnehmen ſollte. Und in der That übertraf — wenn man zurückſehen wollte auf die Jahrhunderte alte

Vernachläſſigung dieſes Bodens und ſeine armſeligen Erträgniſſe — der Erfolg alle, ſelbſt die kühnſten Erwartungen. Das 14. Jahrhundert erlebte auf dem Kunſtgebiet in Italien einen Frühling, wie ihn die Geſchichte keines Volks und keiner Zeit verzeichnet hat. Schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts traten die Vorzeichen unverkennbar hervor; aber erſt mit der nächſten Folgezeit begann jene Kunſtthätigkeit ohne Gleichen, die das ganze Land einem Blüthengarten gleich machen zu wollen ſchien. Keine Kirche, kein Kloſter, kein öffentlicher Palaſt, keine noch ſo kleine Capelle, ja kaum noch ein Stadtthor blieb ohne den Schmuck der Malerei; ja es ſchien, als habe man große Räume, wie das Campo ſanto in Piſa, nur für ſie geſchaffen; und man beſchränkte ſich nicht mehr auf Crucifixe und die nun bereits eingebürgerten Altar-Madonnenbilder: Decken und Mauerflächen, und wo nur ein freier Raum ſich darbot, ein jeder wurde benutzt, und bald ſah man überall an den ehemals kahlen Wänden und Wölbungen heilige Geſtalten, Geſchichten des Alten und des Neuen Bundes, die Erlebniſſe, Leiden und Wunderthaten der Märtyrer und Apoſtel des Chriſtenthums und große ſymboliſche Gedankenbilder; und aus der Erde ſchienen die Talente hervorzuwachſen, den maß- und zahlloſen Aufgaben zu genügen. Und waren auch die Leiſtungen nach dem Urtheil einer fortgeſchrittenen Zeit in vieler Hinſicht unvollkommen, — einen beglückenden Vorzug hatten ſie doch vor manchem geprieſenen Werke vollendeter Kunſtentwickelung, den Werth einer eigenthümlichen, friſchen, reflexionsloſen Anſchauung, ein ſicheres Gefühl für die Wahrheit des Ausdrucks und den Reichthum der Phantaſie. Eine neue, glückverheißende Zeit für die Kunſt Italiens, für die chriſtliche Kunſt war angebrochen, und die Stelle, an welcher überhaupt die Bewegung des neuerwachten geiſtigen Lebens der Nation gipfelte, war ihr Schauplatz: Toscana!

Als der eigentliche Wiederhersteller der italienischen Malerei im Mittelalter gilt Giovanni Cimabue. Vasari, der seine Künstler-Biographien mit ihm und mit der Bemerkung über ihn beginnt, „daß er geboren sei, um nach dem Willen Gottes das erste Licht in der Kunst wieder zu erwecken", geht in seiner Ueberschwänglichkeit so weit zu behaupten, „daß es vor Cimabue gar keine italienischen Künstler gegeben habe; und daß zur Zeit, als derselbe die Schule der Dominicaner in S. Maria novella besuchte (also ungefähr um die Mitte des 13. Jahrhunderts), die Machthaber von Florenz Maler aus Griechenland berufen hätten, welche die mehr verlorene als verdorbene Kunst neu herstellen sollten."*) Die Grundlosigkeit dieser Behauptung war zu auffallend, als daß sie nicht von Anfang an Widerspruch und Widerlegung gefunden hätte. Eine Unzahl von Werken und eine große Anzahl von italienischen Künstlernamen aus der Zeit vor Cimabue sind aufgefunden und verzeichnet, durch welche der Beweis von einer lebhaften italienischen Kunstthätigkeit auf dem Gebiete der Malerei lange vor Vasari's griechischen Wiederherstellern geliefert ist, nicht gerechnet, daß es bereits im J. 1269 in Florenz eine Via de' pittori gab, was auf eine beträchtliche Anzahl von Malereiwerkstätten daselbst schließen läßt.**)

---

*) Vasari, im Leben Cimabue's zu Anfang.

**) Einige Werke und Maler vor Cimabue habe ich im Schlußcapitel des ersten Bandes der ital. Kunstgeschichte aufgeführt. Im „Commentario alla vita di Cimabue" Vasari ed. Le Monnier, I. p. 233 werden noch genannt: Rustico fiorentino, 1066; Marchisello fior., 1191; Girolamo di Morello, 1112; Maestro Fidanza, 1224; Bartolommeo fior., 1236; Maso di Risalito, 1260; Ghese di Pietro aus derselben Zeit. — Von der Via de' pittori (oder inter dipintores) berichtet Del Migliore, Firenze illustrata, p. 414. — Wem aber nach mehr gelüstet, der findet bei Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. Cap. 5 und Cap. 6 zu Anfang, vielleicht das gesammte Material mit unendlichem Fleiß und gewissenhafter Forscherlust ausführlich zusammengestellt. Eine Abbildung von Maria und

Inzwiſchen liegt ein Körnchen Wahrheit im Grunde von Vaſari's Behauptung. In der ganzen Zeit des Kunſtverfalls ſahen wir wohl die Plaſtik ſich mit mehr oder minder klarer Erinnerung an die Kunſt des claſſiſchen Alterthums halten; die Malerei dagegen Geſtalten, Darſtellungen, Styl und techniſche Ausführung vom Byzantinismus entlehnen. Und ſelbſt wo zuerſt der national-italieniſche Kunſtgeiſt ſich regt, in den Moſaiken von Venedig, Parma, Florenz ꝛc. verläßt er die Wiege nicht, in der er bis dahin geſchlummert. Auch Cimabue, wie bedeutend der Fortſchritt iſt, den die Kunſt durch ihn gethan, bleibt innerhalb der Schranken der Tradition, und mit ihm und nach ihm noch manch' ein großes Talent, das in dieſer Beſchränkung, auf dem einmal gebahnten Wege nach dem höchſten Ziele ſtrebte.

Giovanni Cimabue, mit dem Zunamen Gualtieri, iſt nach des Vaſari weder urkundlich belegter, noch von Andern beſtrittener Angabe i. J. 1240 zu Florenz geboren, der Sohn einer angeſehenen Familie. Seine Stellung in der Geſchichte der italieniſchen Malerei erhöht die Bedeutung der Frage nach den Wegen ſeiner Entwicklung: wer waren ſeine Lehrmeiſter? wo ſeine Vorbilder für die Verbeſſerungen, die er eingeführt? Ohne auf Vaſari's längſt widerlegte Angabe von griechiſchen Lehrmeiſtern zurückzukommen,*) oder in den Liſten der italieniſchen handwerkmäßigen Crucifix- und Madonnenmaler einen entſprechenden Namen zu ſuchen, wollen wir uns der Macht erinnern, die von jeher Geiſter geweckt und auf neue, höhere Bahnen geführt, auf den fortſchreitenden Geiſt der Zeit, der ein ganzes

---

Johannes Bapt. von Frater Jacobus aus dem J. 1225 im Baptiſterium zu Florenz findet man in meinen „Denkmalen der ital. Malerei" I. Taf. 14.

*) Vasari ed. Le M. I. p. 220. not. 1.

Volk in allen seinen Bestrebungen in seine Bewegung reißt und gleich dem Geiste der Natur mit innerer Nothwendigkeit die Entwickelung herbeiführt. Mächtig genug war, wie wir gesehen haben, diese Bewegung, namentlich in Toscana, in welche die Jugend Cimabue's fiel. Doch nicht im Allgemeinen nur und auf fremden Gebieten war ihre Wirkung sichtbar hervorgetreten, auch im Bereiche der Kunst hatte sie bereits zu großen Ergebnissen geführt. Schon die bewundernswürdigen Leistungen der Pisaner Bildhauerschule mußten einen begabten Genius aneifern, in gleicher Weise über seine Vorgänger hinaus zu gehen; aber auch in der langen Reihe von Malern vor und zu der Zeit Cimabue's treten einzelne Künstler hervor, denen eine Bedeutung nicht abzusprechen ist. Ist auch durch die historische Forschung und geläuterte Kritik*) die Wundererscheinung des Guido de Senis von 1221 in das letzte Drittel des Jahrhunderts gerückt, und sein Bild in den am meisten überraschenden, oder durch Styl und Technik verblüffenden Theilen einer Uebermalung aus später Zeit überwiesen: so sind dafür Werke und Künstler des 13. Jahrhunderts aus der Vergessenheit ans Licht gezogen worden, die uns darthun, daß Cimabue nicht ohne Gleichstrebende, nicht ohne unmittelbare Vorbilder gewesen, über welche hinaus schon der nächste Schritt naturgemäßer Entwickelung führen mußte. Ich nenne zunächst nur das Altarbild in der Servitenkirche zu Siena, bekannt unter dem Namen „Madonna del Bordone." Es ist eine überlebensgroße Madonna

*) S. Lettera storico-critica di Gaetano Milanesi al Cav. A. F. Rio, Firenze 1859. Hier ist nachgewiesen, daß die Jahrzahl nicht 1221, sondern 1271 heißt. Gleichzeitig ist durch authentische Documente festgestellt, daß Guido der Bruder der Maler Mino und Neri und Onkel von Ugolino und einigen andern Malern war, so wie der Vater des Bartolommeo, der 1319 in Perugia gemalt hat.

mit dem segnenden Kind im linken Arm, auf einem reichgeschmückten Thron, mit 2 kleinen neben ihrem Haupt auf dem Goldgrund des Bildes frei stehenden Engeln.*) Die Composition, Haltung und Bewegung der Gestalten, Styl der Gewänder und Ornamentik des Thrones ist vollkommen byzantinisch; nur die Köpfe sind in Form und Ausdruck eigenthümlich, wie von einem neuen Geiste der Anmuth belebt. Es galt dieß — überdieß wohlerhaltene — Bild für ein Werk des Sienesen Dietisalvi vom J. 1281. Ein Manuscript aus dem 17. Jahrh. in der Communalbibliothek von Siena nennt diese Tafel das Werk des Coppo di Marcovaldo; und in einer, ebenfalls handschriftlichen, Beschreibung der Stadt Siena von 1625,**) angeblich von Fabio Chigi, nachmaligem Papst Alexander VII., ist die — jetzt verschwundene — Inschrift der Tafel aufbewahrt: „MCCLXI Coppus de Florentia me pinxit.“***) — Von einem andern, bedeutenden Zeitgenossen Cimabue's fand ich i. J. 1833 ein ausgezeichnetes Gemälde auf einer meiner Streifereien durch die florentinischen Kirchen- und Klosterräume, in dem dunkeln Gange von S. Simone zwischen Kirche und Sacristei: einen kolossalen Petrus auf dem Thron, von zwei Engeln umgeben, mit der Rechten segnend, in der Linken das Evangelium und

*) Abbildung bei Rosini a. a. O. I. Tab. VI.

**) Descrizione delle cose più notabili di Siena, Ms. originale nella Biblioteca Chigiana di Roma. (Eine Copie in der Communalbibliothek zu Siena.)

***) Von diesem jedenfalls höchst beachtenswerthen Vorgänger Cimabue's hat schon Ciampi, Notizie etc. p. 103, die Nachricht gegeben, daß er 1265 in der Capella S. Jacopo zu Pistoja ein Wandgemälde ausgeführt, und (p. 26) daß ein Madonnenbild von ihm in einem Tabernakel des Domes zu Pistoja gestanden. — Mir scheint auch das Madonnenbild in der Capella Chigi des Domes zu Siena, 1260 nach dem Siege von Monte Aperto gemalt, von derselben Hand. S. die Abbildung bei Rosini Tab. VI. „Incerto.“

die Schlüſſel, auf Goldgrund, eine Tafel die in der allgemeinen Form, wie im Styl der Zeichnung und in den Ornamenten ſo ſehr mit dem bekannten Bild Cimabue's in S. Maria novella übereinſtimmt, daß ich damals glaubte, ein unbekanntes oder vergeſſenes Werk Cimabue's aufgefunden zu haben.*) Inzwiſchen hat es ſich herausgeſtellt, daß es einen andern Urheber gehabt haben muß. Es iſt aus der zerſtörten Kirche S. Pier maggiore nach S. Simone gekommen und trägt die urkundliche Unterſchrift. Istam tabulam fecit fieri societas beati Petri apostoli de mense iunii sub annis dominio MCCCVIII.**) In dieſem Jahr lebte Cimabue aller Wahrſcheinlichkeit nach nicht mehr.

Wenn v. Rumohr im VIII. Abſchnitt ſeiner Italieniſchen Forſchungen „Duccio di Buoninſegna und Cimabue" von letzterm ſagt,***) daß „ſein Daſein und ſeine Wirkſamkeit urkundlich minder begründet ſei, als die des Duccio, daß ſeine Geſchichte ſeit der erſten Ausgabe des Vaſari durch keine einzige, wohlbegründete Thatſache begründet worden ſei, daß ſeine Lebensumſtände, ſein Zeitalter, ſeine angeblichen Werke nirgend, weder durch Aufſchriften ſeiner Gemälde, noch durch öffentliche und perſönliche Urkunden begründet ſeien, ſo daß man ohne die bekannten Verſe im Purgatorio Dante's†) ſelbſt das Daſein des

---

*) S. meine „Beiträge" ꝛc. p. 101.

**) Vasari ed. Le M. I. p. 236. not. 1.

***) Bd. II. p. 14 f.

†) Canto XI. 94 f. Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo ed ora ha Giotto il grido
Sicché la fama di colui oscura.

Zu welchen Verſen ein Commentator 10 oder 12 Jahre nach dem Tode des Dichters die Worte fügt, daß Cimabue „ein Maler und Zeitgenoſſe Dante's, ſehr edel, mehr als man wiſſen konnte („molto nobile, di più che homo capesse" Vaſari a. a. O.) geweſen.

Cimabue in Zweifel rufen könnte:" ſo iſt ihm entgangen, daß ſchon Ciampi in ſeinen „Notizie inedite", 1810 Documente über Cimabue's Thätigkeit in Piſa veröffentlicht hat, die ſeine Exiſtenz mehr als genügend ſicher ſtellen.*)

Dagegen fällt die Mehrzahl der Gemälde, die Vaſari an Cimabue's Namen knüpft, dieſem ſo wenig zur Laſt, als die vielen Madonnenbilder aus byzantiniſchen Malerbuden, die als Denkmale ſeiner Kunſt in öffentlichen und Privatgalerien aufgeführt werden.**) Mit großer Wahrſcheinlichkeit gehören ihm die Altartafel in der Capella de' Rucellai in S. Maria novella zu Florenz, eine ähnliche, den Mönchen von Vallombroſa für die Kirche S. Trinità in Florenz gemalte, jetzt in der Akademie zu Florenz und eine dritte, urſprünglich in S. Francesco zu Piſa, jetzt in der Sammlung des Louvre zu Paris, alle drei übereinſtimmend in Auffaſſung, Styl und Ausführung und unverkennbar Arbeiten einer Meiſterhand. Den gleichen Glauben verdient die Nachricht von ſeiner Thätigkeit in der Kirche des H. Franz zu Aſſiſi; und von ſeiner ſpätern in Piſa haben wir urkundliche Belege.

Es wird genügen, eines der drei genannten großen unter ſich ſo verwandten Altargemälde näher zu beſchreiben. Ich wähle als das vorzüglichſte und zugleich am beſten erhaltene, das Madonnenbild in der Capella de' Rucellai.***) Die ſehr überhöhte Tafel iſt im flachen Giebel zugeſpitzt. Auf einem Thronſeſſel, deſſen Rückenlehne mit einem beblümten Teppich behangen iſt, ſitzt die heilige Jungfrau mit dem Kind auf dem linken Schooß. Sie iſt in einen Mantel gehüllt, der Kopf und

*) S. meine „Beiträge" ꝛc. p. 98.

**) Von den ihm fälſchlich zugeſchriebenen Werken ſ. das Verzeichniß bei Crowe und Cavalcaſelle I. p. 207. not. (D. A. I. S. 171).

***) Abbildung bei Roſini a. a. O. I. T. 10. freilich ſehr moderniſiert.

Körper bedeckt, und unter welchem nur über den beschuhten Füßen ein wenig Unterkleid sichtbar wird. Auch das Kind ist ganz bekleidet, nur liegt bei ihm der Mantel über den Beinen, ohne die Tunica am Oberkörper mit zu bedecken. Mit halber Kopfneigung nach ihrer linken Seite schaut die Madonna auf uns; mit der Linken umfaßt sie das Kind; die Rechte hat sie sanft an sein rechtes Bein gelegt. Das Kind läßt die Linke auf seinem Oberschenkel ruhen, während die Rechte die (lateinisch) segnende Handbewegung macht, und der rechts gewendete Kopf ins Ungewisse blickt. Drei senkrecht über einander knieende Engel zu beiden Seiten des Thrones, an dessen Lehne sie fassen, richten ihre Blicke auf die heilige Gruppe, wobei zu bemerken, daß nur die beiden untern rechts und links festen Grund unter sich haben, die obern aber frei im Goldgrund knieen (oder vielleicht auf nun verschwundenen Wölkchen gekniet haben). Alle 8 Gestalten haben ihren Heiligenschein. — Sowohl die Anordnung des Ganzen, wie der Einzelheiten (Haare, Gewänder 2c.), der Typus der Charaktere, wie der Styl der Zeichnung, vornehmlich der Gewandung, geben dem Gemälde das Gepräge der byzantinischen Kunstweise. Geht man aber näher auf Einzelheiten ein, betrachtet man die Köpfe, so spricht aus ihnen ein Seelenausdruck der Milde, Innigkeit, Andacht und Verehrung und ein Schönheitssinn, den bis dahin kein Kunstwerk erreicht hatte, und aus dem Christusknaben und den großartigen Formen seines Angesichts eine Hoheit und Fülle des Bewußtseins, wie sie der vollendeten Kunst kaum besser gelungen.*) Dazu kommt der unverkennbare Fortschritt von traditioneller Formengebung — wenigstens an einigen Stellen, z. B. den Händen und Füßen der Engel 2c. — zur Nachbildung nach der Natur. Die ernste,

*) S. die Abbildung in m. Denkmalen der ital. Malerei I. Taf. 16.

gesättigte Färbung verbindet alle Theile zu einem harmonischen Ganzen. Zwischen dem dunkelblauen Mantel und der rothen Tunica der Jungfrau, dem goldgelben Kleidchen und dem Purpurmantel des Kindes und dem Goldgrund der Tafel bildet der Thron mit seinem blaubeblümten Goldteppich einen wohlthuenden Uebergang, der von den beiden Seiten durch die weißgekleideten Engel wiederholt wird. Das Colorit ist licht, mit aufgesetzten, fast weißen Lichtern und warmen Schatten; die Behandlung äußerst sorgfältig mit glattem, vertriebenem Farbenauftrag. Die auf den Gewändern durch Goldstriche aufgesetzten Lichter gehören mit zu den beibehaltenen Merkmalen byzantinischer Malweise. — In den Rahmen des Bildes sind in einer Anzahl goldener Medaillons die Halbfiguren von 30 Heiligen gemalt.

Ein Gemälde von gleicher Größe, gleicher Bedeutung und Schönheit war bis dahin in Florenz noch nicht gemalt worden, und so groß war die Freude des Volks über dieß Ereigniß, in welchem man mit Recht eine folgenreiche Errungenschaft des neuerwachten Kunst- und Volksgeistes erkannte, daß man, wie Vasari erzählt, das Bild in feierlicher Procession mit Musik und im Festschmuck vom Hause des Künstlers nach seiner Bestimmung in S. Maria novella trug, und daß derselbe Ehre und Lohn in reichem Maße erntete. Wem vor dem Bilde in S. Maria novella, wenn er den Maßstab der spätern Kunstentwickelung, wie sie ihm schon in der nächsten Capelle entgegentritt, oder gar der neuesten Virtuosenleistungen daran legt, der Volksjubel über dasselbe unbegreiflich, ungerechtfertigt und deßhalb die Erzählung Vasari's zweifelhaft erscheint, der vergißt, daß er es mit einem vorzugweis für die Kunst begabten, in hohem Grade begeisterungsfähigen Volke zu thun hat, dem zur Befriedigung seiner Kunstliebe bis dahin von gleichem Werthe nichts geboten worden war

Sein Jubel galt ebenſoſehr, und vielleicht wie bei nationalen Feſten ſich das immer wiederholt, mehr der Zuverſicht auf eine unausbleibliche Zukunft, als dem Preis der Gegenwart.*)

Seine Hauptthätigkeit entwickelte Cimabue — nach Vaſari — in der (in der erſten Hälfte des Jahrhunderts erbauten) Kirche des H. Franz zu Aſſiſi; und wenn irgendwie ſo war damit der ihm zugeſchriebene Ruhm begründet, die italieniſche Malerei zu neuem Leben geführt zu haben. Aſſiſi war der Ort, deſſen bloßer Name genügte, alle Gemüther in Bewegung zu ſetzen. Dorthin, wo die Wiege des Heiligen geſtanden, der, ein auserleſenes Werkzeug Gottes, den entſchlafenen, ja erſtarrten Geiſt des Chriſtenthums in der Kirche wiedererweckt und belebt; der durch ſein eigenes Beiſpiel Tauſende von weltlicher Luſt und irdiſchem Behagen zu andachtvoller Demuth und ſelbſtloſer Nächſtenliebe hingeriſſen, ein Apoſtel der Armen und Leidenden, den ſeine Wunderthaten und die in der Verzückung empfangenen Wundmale als Ebenbild Chriſti beglaubigt hatten, — war die Gedankenſtrömung der Zeit gerichtet; und wo es galt, ſeine ewige Ruheſtätte, dieſes heilige Grab von Aſſiſi zu ſchmücken, zu welchem Tauſend und aber Tauſende frommer Beter von allen Weltgegenden herbeiſtrömten, dem ſeraphgleichen Heiligen ihre Verehrung zu bezeugen und mit Opfern zu beweiſen, und ſeines Segens aus dem Himmel, der wunderwirkenden Kraft ſeiner Reliquien froh zu werden: dahin zogen ſich naturgemäß die beſten Kunſtkräfte; da war die Gelegenheit zu umfangreicher künſtleriſcher Thätigkeit, und damit zu naturgemäßer Entwickelung der Kunſt ſelbſt gegeben. Alle Räume des aus zwei Kirchen

*) Die Kirche S. Maria novella iſt i. J. 1279 zu bauen angefangen. Cimabue's Altarbild wird demnach in den 80er Jahren entſtanden ſein. Damit fällt die Anekdote Vaſari's vom Beſuch des Carl von Anjou bei dem Künſtler, da der König nur 1267 in Florenz geweſen.

übereinander aufgebauten mächtigen Gotteshauſes wurden mit Decken- und Wandgemälden bedeckt, mit den Geſchichten des Alten und Neuen Teſtamentes, mit Geſtalten und Legenden der Heiligen, vornehmlich des Heiligen des Orts, in deſſen Leben man die Wiederholung des Lebens und Leidens Chriſti ſah. Einen ergreifenden, überwältigenden Eindruck muß das Ganze, die Arbeit mehr als einer Künſtlergeneration, in harmoniſcher Vollendung und in ihrer urſprünglichen Farbenfriſche auf Sinne und Gemüth gemacht haben, und man begreift die von hier ausgehende begeiſternde Fortwirkung und begeiſterte Fortentwickelung: das Grab des heiligen Franz ward zur Wiege der italieniſchen Malerei!

Vaſari, der i. J. 1563 in Aſſiſi war und die Gemälde mit Lob überſchüttet, betrachtet den größten Theil derſelben als das Werk Cimabue's; ſpätere Kunſtſchriftſteller vertheilen ſie an verſchiedene Künſtler, ohne inzwiſchen in ihrem Urtheil übereinzuſtimmen; eine ſehr eingehende Unterſuchung haben ihnen Crowe und Cavalcaſelle gewidmet und ihre Geſchichte feſtzuſtellen verſucht.*) Schon Vaſari ſah die Deckenbilder i. J. 1563 „weniger beſchädigt als die Wandgemälde"; als ich 1829 zum erſten Male in Aſſiſi war, ſchien von letzteren mir wenig mehr übrig zu ſein, immer weniger fand ich bei wiederholten ſpätern Beſuchen, ſo daß ich des eigenen Urtheils mich begebe und nur nach den dort — vornehmlich von den Deckenbildern — gewonnenen Eindrücken mit Crowe und Cavalcaſelle (I. 209. D. A. 173) ſage: „An Cimabue's Aufenthalt in Aſſiſi iſt nicht der geringſte

*) a. a. O. I. p. 210 ff. (D. A. S. 174 ff.). Sie glauben vor Allen die Betheiligung Giotto's zu erkennen, der hier als Lehrling Cimabue's ſeine Laufbahn begonnen habe; dann unter den Nachfolgern des Meiſters noch die Moſaiciſten der Vorhalle von S. Maria maggiore in Rom, Filippo Ruſutti und Gaddo Gaddi.

Zweifel.“ Was Vaſari daſelbſt geſehen und als Cimabue's Arbeit bezeichnet, ergibt ſich aus ſeinem Bericht (I. 223. D. A. I. 52). „In der untern Kirche malte er einen Theil des Gewölbes und an den Wänden die Geſchichte Chriſti und des H. Franz.*) In der obern Kirche ſtellte er über dem Chor den Tod Mariä, ihre Aufnahme in den Himmel und ihre Krönung, dazu eine Schaar von Heiligen dar.**) In den fünf Kreuzgewölben malte er im erſten über dem Chor die 4 Evangeliſten über Lebensgröße; das zweite zierte er mit goldnen Sternen auf ultramarinblauem Grunde; im dritten ſtellte er in 4 Rundbildern den Heiland, ſeine Mutter, den Täufer Johannes und St. Franciscus dar; das vierte glich dem zweiten; im fünften malte er die 4 Kirchenväter.***) Sodann malte er an der einen Wand des Mittelſchiffs in zweimal 8 Bildern übereinander die Geſchichten des Alten Bundes bis auf Benjamin, und an der Wand gegenüber in ebenſoviel Bildern die Geſchichten des Neuen Bundes von der Verkündigung bis zur Auferſtehung; an der Weſtwand ſodann die Himmelfahrt und die Ausgießung des H. Geiſtes.†) (Auch die Geſtalten von Petrus und Paulus und ein Madon-

*) „wahrſcheinlich nur das ſüdliche Querſchiff“, Crowe ꝛc. a. a. O. Das Leben Chriſti und des H. Franz erklären dieſelben für Malereien von 1225—1250.

**) Dieſe Bilder des Chors ſind älter und möglicher Weiſe von Giunta Piſano, wie die des ſüdlichen Querſchiffs; die des nördlichen Querſchiffs, von denen nur wenige Fragmente von einem Chriſtus, von Engeln ꝛc. übrig ſind, kommen der Manier Cimabue's näher. Crowe ꝛc. p. 172 (D. A. 143).

***) Die erſten dieſer Deckenbilder ſind in der Manier Cimabue's; die letzten wohl regelmäßiger und von beßrer Proportion, aber empfindungsleer. Crowe ꝛc. p. 213 (D. A. 177).

†) Es ſind zum Theil ältere Compoſitionen mit Verbeſſerungen, Zuſätzen und auch Verſchlechterungen, im Uebergang vom byzantiniſchen zum toscaniſchen Styl, Arbeiten von Nachfolgern Cimabue's. Crowe ꝛc. p. 213 f. (D. A. 177 f.).

nenbild). — Unter den Malereien der Seitenwände ist das Leben des H. Franz in 28 Bildern geschildert. Diese gehören aber offenbar einer spätern Zeit an, wo ich dann auf sie zurückkommen werde.

Die aller Wahrscheinlichkeit nach letzte große Arbeit haben wir in Pisa zu suchen, und von ihr allein besitzen wir urkundliche Beweise.*)

Die Tribune des Domes in Pisa ist mit einem alten Mosivgemälde geschmückt, einer „Majestas", d. i. einem kolossalen Christus auf dem Thron, neben welchem Maria und Johannes stehen. Vasari kennt das Bild und nennt es eine Arbeit „griechischer Künstler, die eher anstreichen, als malen konnten",**) und denen gegenüber er die Verdienste Cimabue's geltend macht. Wie sehr hätte es ihn überraschen müssen, zu erfahren, daß eben dieß geschmähte Werk seinen hochgepriesenen Florentiner zum Urheber habe. Im Jahre 1301 nehmlich werden zwar die Maler Uguccione di Gruccio und Jacopo di Nuccio von der Domverwaltung beauftragt, das Gemälde der Majestas im Dom zu machen. Dann aber kamen die ersten Zahlungen an einen Magister Franciscus de San Simone, an Datus, Tura u. A. m.; im nächstfolgendem Jahrgang aber der Einnahme- und Ausgabebücher die ersten Zahlungen für Cimabue,***) die sich sodann in gleicher Weise mehre Monate hindurch wiederholen, in Verbindung mit Zahlungen an andere unter ihm arbeitende Meister, als Turinus, Panoccius,

*) Ich fand sie zuerst bei der Durchsicht der Bücher der Entrata ed uscita des Pisaner Domarchivs; dann aber auch bei Ciampi a. a. O.

**) Vasari ed. Le M. I. p. 213. D. A. I. p. 41.

***) Unter der Ueberschrift: Magistri Majestatis: Cimabue magister et pictor pro diebus quinque suprascriptis, quibus laborarunt cum famulo ad dictam majestatem ad racionem sold. X. pro die pro se et famulo .... libr. II. sold. X.

Marcus u. A., deren Einnahme ſich aber nur auf 3 bis 4 Soldi des Tags belief, ein Zeichen für die höhere Stellung Cimabue's, deſſen Taglohn 10 Soldi waren. Gegen Mitte Januars 1302 (Piſaner Zeitrechnung, die das Jahr mit dem 25. März begann) verſchwindet Cimabue's Name in den Dombau-Rechnungen, bis er im März noch einmal, und zwar zum letzten Male vorkommt mit einer Bezahlung für die Geſtalt des Johannes.*) Danach ſcheint der Tod ſeiner Thätigkeit ein Ende geſetzt zu haben; denn die Mariengeſtalt, links vom Throne, iſt von andrer Hand, von Vincino di Vanni aus Piſtoja, der auch die (nach obiger Bezahlung) nur etwas über die Hälfte ausgeführte Johannes-Geſtalt vollends zu Ende gebracht hat.**)

In beiden Geſtalten, Chriſtus und Johannes, tritt die künſtleriſche Eigenthümlichkeit Cimabue's uns mit Entſchiedenheit vor Augen: Chriſtus iſt ganz in typiſcher, byzantiniſcher Weiſe ſegnend, auf einem griechiſchen Polſterſeſſel ſitzend, dargeſtellt; der Mantel liegt eng um den Leib und die Glieder, einſchneidende Goldſtreifen, von der Höhe nach der Tiefe laufend, deuten den Zug der Falten an. Weder in der Zeichnung der Umriſſe, noch etwa durch einen Verſuch von Schattengebung tritt ein Beſtreben hervor, von der Ueberlieferung nur im mindeſten abzuweichen; auch die Kopfform und Geſichtsbildung hat das Abſchreckende, Starre, das ſeiner Zeit ganz zu den Vorſtellungen von dem Uebermenſchlichen, Göttlichen gepaßt und wohl am meiſten Vaſari's Urtheil beſtimmt haben mag. Hierbei iſt aber nicht nur zu bedenken, daß Cimabue in eine begonnene Arbeit

*) Cimabue pictor magiestatis sua sponte fuit confessus se habuisse a suprascripto domino operario de summa librarum X., quas dictus Cimabue habere debebat de Figura S. Joannis, quam fecit iuxta magiestatem libr. V. Sold. X.

**) Vasari ed. L. M. I. p. 296. not. 2.

eintrat, ſondern vor allem, daß die Geſtalt wie der überlieferte Name des höchſten Chriſtengottes unantaſtbar und mit ihm eins war, und daß an einer Stelle, von wo aus er dem ganzen Volke heilverkündend erſcheinen ſollte, in dieſem nicht der mindeſte Zweifel erregt werden durfte, ob es auch der wahre, alte Gott ſei? Hatte ja doch auch die griechiſche Plaſtik ſelber zur Zeit ihrer höchſten Blüthe die archaiſtiſchen Formen für die Tempelſtatuen der Götter feſtgehalten! Und ſo iſt es noch heut überall, wo das religiöſe Intereſſe durch das künſtleriſche nicht aufgewogen wird: die ganze griechiſche Kirche und eine beträchtliche Mehrheit des katholiſchen Volkes ſetzt den Werth eines Bildes nicht in ſeine Schönheit oder künſtleriſche Vollendung, ſondern in die überlieferte Form, an welcher die Vorſtellung von einer Art offenbarter, ſelbſt wunderkräftiger Wahrheit haftet.

Dagegen glaubte der Künſtler bei den um die Hälfte kleineren Nebenfiguren ſeinem künſtleriſchen Wiſſen und Gefühl einigen Einfluß geſtatten zu dürfen; und wirklich iſt auch am Johannes zu ſehen, wie der Meiſter — obſchon im Allgemeinen der Tradition folgend — ſich beſtrebt hat, den Formen mehr Ausbildung, dem Kopf mehr Leben, dem Körper eine natürlichere Bewegung zu geben. Denn rührt auch nicht die ganze Ausführung von ihm her: die Zeichnung iſt jedenfalls ſein Werk, ſowie auch die ganze obere Hälfte ſicher auf ſeine Rechnung geſetzt werden muß.

In ſeinen Beſtrebungen, die Kunſt mit Beibehaltung des überlieferten Styls durch Ausbildung der Formen und Belebung des Ausdrucks auf eine höhere Stufe der Entwickelung zu bringen, ſtand Cimabue nicht vereinzelt. Vornehmlich waren es die Maler von Siena, die denſelben Weg eingeſchlagen hatten. Hier tritt das mehr erwähnte Madonnenbild Guido's in S. Domenico an ſeine berechtigte Stelle, welche ihm die genaue Unterſuchung

ſeiner Unterſchrift durch Gaetano Milaneſi angewieſen, durch welche daſſelbe ins J. 1271 oder 1273 gerückt iſt,*) und in welchem — ſpätere Uebermalungen abgerechnet — wir ein ſprechendes Beiſpiel haben von der Uebereinſtimmung der gleichzeitigen Kunſtrichtung auf dem Gebiet der Malerei in Siena und Florenz.

Aber mit ungleich größerer Entſchiedenheit und von einem bei Weitem größeren Talent unterſtützt, erreichte der überlieferte byzantiniſche Styl eine Weiterbildung durch einen Künſtler, deſſen Leiſtungen noch heute jeden unbefangenen Beſchauer in freudiges Erſtaunen ſetzen müſſen: durch Duccio di Buoninſegna.

Die Lebensverhältniſſe dieſes außerordentlichen Künſtlers ſind ſo gut wie unbekannt,**) die von Vaſari gelieferte Biographie iſt in hohem Grade ungenügend, und von ſeinen Werken hat ſich nur ein einziges beglaubigtes erhalten, um uns von ſeinem hervorragenden Werthe zu überzeugen und den Verluſt der verſchwundenen Arbeiten doppelt beklagen zu laſſen.***) Nach einem Document im Archivio diplom. zu Florenz hat er i. J. 1285 ein Bild für die Brüderſchaft der H. Jungfrau und ihre Capelle in S. Maria novella gemalt:†) es iſt nicht mehr vor-

*) S. Bd. I. p. 328 f. und II. p. 186.

**) G. Milanesi, Doc. Sen. I. p. 168 ſetzt das Jahr ſeiner Geburt um 1260.

***) Im Muſeum zu Nancy ſoll ſich eine Tafel befinden mit der Unterſchrift: Duccio me faciebat A. S. MCCLXXVIII. G. Milanesi, sulla storia civile ed. artistica Senese. 1862. p. 89. — Sie hat aber vielmehr die Jahrzahl MCCCLXXXIII. und iſt eine Madonna mit dem Kind von Taddeo Bartoli. Crowe und Cavalcaſelle D. A. II. p. 211. not. 3. Die engliſche Ausgabe hat die Berichtigung Milaneſi's nicht.

†) G. Milanesi, Documenti Sen. I. 158. Die Bedeutung des Bildes erhellt aus der Clauſel des Vertrags, nach welcher Duccio bei einer Strafe von 50 Pfund und Erſatz aller Auslagen denſelben aufs genaueſte zu halten verſpricht.

handen, ſowenig als die Tafel mit der Verkündigung, die er für die Kirche S. Trinità in Florenz gemalt haben ſoll. Ebenfalls verſchwunden iſt das Madonnenbild, das er 1302 für die Capelle des öffentlichen Palaſtes in Siena gemalt hat. Die kleinen Tafeln in der Sammlung der Akademie zu Siena mit der Halbfigur einer Martyrerin (26), mit Petrus und Dominicus (27); und das Triptychon mit der Madonna in Tr. nebſt Petrus und Paulus, darüber die Krönung derſelben mit den beiden Johannes, der Verkündigung und Predellenbildern aus dem Leben Jeſu (28), ſind nur muthmaßlich von ihm. In Siena war er nach urkundlichen Nachrichten von 1285 ff. (ſ. Rumohr, It. Forſch. II, 11.) mit Ausmalung von Büchern der Bicherna (Finanzverwaltung) beſchäftigt. Von dem, was er für verſchiedene Kirchen in Piſa, Lucca und Piſtoja gemalt haben ſoll, iſt keine Spur aufzufinden. Vaſari's mit großer Lobeserhebung mitgetheilte Nachricht von ihm als Verfertiger der Fußbodenverzierungen des Sieneſer Domes mit bunten Marmorfiguren iſt längſt als grober Irrthum dargethan. Dagegen iſt ein Triptychon mit Chriſtus am Kreuz, Maria, Johannes und 2 Engeln im Mittelbild, die Verkündigung und Maria auf dem Thron auf dem rechten, die Krönung Mariä und die Stigmatiſierung des H. Franz auf dem linken Flügel, das im Privatbeſitz in Florenz war, und 1845 von dem Prinzen Albert von England angekauft worden, von den neueſten Herausgebern des Vaſari*) nach Herkunft, Manier, Schönheit und feinſter Ausführung für ein zweifelloſes Bild Duccio's erklärt wor-

*) Vasari ed. L. M. II. p. 167. Auch von Crowe und Cavalcaſelle II. p. 52 (D. A. II. p. 222), die ſodann noch ein zweites Bild der Kreuzigung hinzufügen, das aus der Bammeville-Sammlung an Mr. Bromley und letztlich an Mr. Anthony gekommen und ihrer Beſchreibung nach mit dem vorgenannten den gleichen Inhalt hat.

den. Eine weitere Beglaubigung exiſtiert aber auch dafür nicht.

Das einzige, durch archivaliſche Documente und Unterſchrift vollkommen beglaubigte, und noch wohlerhaltene Gemälde Duccio's iſt dasjenige, was er vom October 1308 bis 9. Juni 1310 für den Hauptaltar des Domes von Siena ausgeführt hat,*) und nach welchem wir glücklicher Weiſe vollkommen im Stande ſind, die Eigenthümlichkeiten und Vorzüge des Meiſters zu erkennen und zu würdigen. Da der Hauptaltar unter der Kuppel ſtand und deßhalb ganz umgangen werden konnte, war die Tafel von beiden Seiten bemalt. Sie enthielt auf der Vorderſeite (nicht, wie Vaſari dem Ghiberti nacherzählt, eine Krönung Mariä, ſondern) die Madonna mit dem Kind, umgeben von vielen Engeln und Heiligen, auf der Rückſeite die Lebens- und Leidensgeſchichte Chriſti in 42 Bildern von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt, mit dem Anhang des Todes Mariä und der Verſammlung der Apoſtel. Auch die pyramidalen Giebel und die Predella der Tafel waren bemalt.

Eine Altartafel von gleichem Umfang, gleicher Schönheit und gleichem Werth — Cimabue's Tafel in S. Maria novella nicht ausgenommen — hatte die Welt bis dahin noch nicht ge-

---

*) Der Contract iſt vom 9. Oct. 1308 und abgedruckt bei Gaet. Milanesi, Doc. I. 166., ausgezeichnet durch die eigenthümliche Clauſel, daß Duccio das Bild malen und machen ſolle (ſo gut,) als der Herr es ihm geſtatten werde. Auch iſt die Bedingung des Vertrags bemerkenswerth, daß Duccio ohne fremde Beihülfe das Werk mit eigner Hand vollenden müſſe, und während der Ausführung kein anderes in Arbeit nehmen dürfe. — Die Inſchrift der Tafel lautet:

Mater sancta Dei — sis causa Senis requiei —
Sis Ducio vita — Te quia depinxit ita.

Möglicher Weiſe iſt die Rückſeite mit den kleinen Bildern erſt ſpäter vollendet worden, da deren Bezahlung erſt nachträglich erfolgt iſt. S. Milanesi, Doc. Sen. I. 169.

sehen! Groß und allgemein war die Begeisterung! Wie Cimabue's Madonna in Florenz wurde Duccio's Tafel in großer Feierlichkeit von der Geistlichkeit und den Behörden der Republik aus der Wohnung des Künstlers abgeholt und in Prozession, an der sich die Bevölkerung von Siena, Alt und Jung im Festschmuck betheiligte, unter Glockengeläute, unter Pfeifen-, Trompeten- und Paukenschall nach dem Dom gebracht, und an der Stelle aufgerichtet, welche seit dem Siege von Montaperto, also 50 Jahre hindurch das zum dankbaren Gedächtniß desselben gestiftete Bild der „Madonna degli occhi grossi" eingenommen hatte. Die Kosten des neuen Werks betrugen — nach den Annalen des Francesco Piccolomini (nachmaligen Papstes Pius III.) die für jene Zeit sehr bedeutende Summe von 2000 (nach andern Berichten*) sogar von 3000) Goldgulden. — Aber mit der Zeit war auch dieser Enthusiasmus erkaltet. Als man i. J. 1506 den Hauptaltar von seiner Stelle unter der Kuppel in die Tiefe des Chors versetzte, wurde Duccio's Tafel in ein Zimmer des Canonicats gebracht, wo sie so verborgen und vergessen war, daß Vasari, wie er erzählt, sich vergebliche Mühe gegeben, sie aufzufinden. Im 17. Jahrhundert**) wurde sie ihres äußern Schmuckes beraubt, in ihre Theile zerlegt, die Giebel- und Predellenbilder in der Sacristei untergebracht, die Tafel selbst so durchgesägt, daß die vordere und die hintere Seite besonders aufgehängt werden konnten, wie sie denn noch gegenwärtig an 2 sich gegenüberstehenden Wänden im Querschiff des Doms ihre Stelle gefunden haben.

---

*) Croniche Sanesi del Buondone e Bisdomini bei Della Valle Lett. San. II. 68.

**) So die Herausgeber des Vasari L. M. II. p. 167; nach Crowe und Cavalcaselle D. A. II. p. 214 bereits „1506—1507 unter der Regierung Pandolfo Petrucci's."

Die Vorderseite*) ist an der Wand zur Linken in der Capella di S. Ansano aufgestellt. Die Mitte der Tafel nimmt Maria mit dem Kinde auf dem Thron ein; an jeder Seite stehen 8 Engel, davon 4 hinter dem Thron.**) Etwas tiefer, aber parallel mit ihnen stehen links S. Achata (sic!), Paulus, Johannes Evang. und ein heiliger Bischof; rechts 2 weibliche Heilige, Johannes Bapt., Petrus und Agnes.***) Vor diesen knieen die 4 heiligen Schutzpatrone der Stadt Savinus, Ansanus, Crescentius und Victor. — Die Predella mit den Brustbildern der Apostel hat man bei der neuen Zusammenfügung oberhalb, anstatt unterhalb des Bildes angebracht.

Die (ehemalige) Rückseite dieses Altarwerks, gegenüber an der Seitenwand der Capelle des Sacramentes befestigt, enthält in 24 Bildern (in 2 Doppelreihen übereinander) die Leidensgeschichte Christi, derart geordnet, daß man von der Linken zur Rechten, und zugleich — aber in den beiden horizontalen Hauptreihen gesondert — von unten nach oben fortschreitet. Das erste Bild, der Einzug Christi in Jerusalem, nimmt den Höhenraum von zwei Bildern ein.†) Darauf folgt 2. Einsetzung des Abendmahls; 3. Fußwaschung; 4. Christi letzte Unterredung mit seinen Jüngern; 5. des Judas Handel mit dem Synedrium; 6. das Gebet am Oelberg; 7. die Gefangennehmung Christi und die Flucht seiner Jünger; 8. Petri erste Verleugnung, indem Christus vor dem Hohenpriester steht; 9. ein zweites Verhör Christi; 10. Christus vor Pilatus; 11. Pilatus erklärt, daß er keine Schuld an ihm finde. — Nun beginnt die obere Doppelreihe

*) 14 F. br. 7 F. h.

**) Ein Engelskopf abgebildet in meinen Denkmalen der ital. Malerei I. Taf. 17.

***) Ihr Kopf abgebildet ebendaselbst.

†) Eine kleine Abbildung bei Crowe ꝛc. II. p. 49.

mit 12. Chriſtus vor Herodes; 13. noch einmal, aber bis aufs Hemd entkleidet; 14. die Verſpottung; 15. die Geißelung Chriſti; 16. Pilatus überantwortet ihn dem Volk und den Prieſtern; 17. die Kreuztragung; Simon von Cyrene trägt das Kreuz; 18. die Kreuzigung, ein Doppelbild; Chriſtus iſt umgeben von einer klagenden Engelſchaar, ins Knie geſunken, die Arme ſind ausgereckt; der linke Schächer mit dem Kopf ab- der rechte Chriſto zugewendet, beide todt; 19. die Kreuzabnahme; 20. die Grablegung;*) 21. die Höllenfahrt; 22. die drei Marien am Grabe, erſchreckt durch die Erſcheinung des Engels;**) 23. Noli me tangere! 24. der Gang nach Emaus.***)

Dazu gehören noch 18 Tafeln, die zum Theil in der Sacriſtei des Doms aufgehängt ſind.†) Sie beziehen ſich theils auf die frühe Geſchichte Chriſti, theils auf die Zeit nach der Auferſtehung. Es ſind: die Verkündigung; die Anbetung der Könige, die Darſtellung im Tempel, die Flucht nach Aegypten, (dieſe beiden letztern von größerm Format;) der Kindermord, Chriſtus als Knabe im Tempel, die Berufung der Apoſtel,††) das Vaterunſer, die Hochzeit zu Cana; Chriſti Rede beim Abendmahl; ſeine Erſcheinung bei den Jüngern im verſchloſſenen Gemach, wobei er im glänzenden, auf byzantiniſche Art mit Goldſtreifen bedeckten Gewand abgebildet iſt; ſeine Erſcheinung am See Genezareth, die Ausgießung des h. Geiſtes, Maria und

*) Abbildung in meinen Denkmalen der ital. Malerei I. Taf. 19.

**) In kleiner Abbildung bei Crowe ꝛc. II. 48. (D. A. 218).

***) Abbildung in m. Denkm. ꝛc. I. Taf. 20.

†) So viele zählen Crowe und Cavalcaſelle auf; ich ſah 1833 deren nur 9, 1869 nur noch 4. Der mit Duccio abgeſchloſſene Vertrag (bei G. Milanesi, Doc. Sen. I. 178) über die Bilder der Rückſeite beſtimmt im Ganzen 34 Tafeln, und rechnet dann noch die kleinen und was daran ſich reiht für 4 Tafeln, ſo daß er für 38 Tafeln Bezahlung erhält.

††) Abbildung in meinen Denkmalen ꝛc. I. Taf. 18

die Apoſtel (vielleicht die Himmelfahrt); Maria verkündet ihren nahen Tod; ihr Tod, bei welchem Chriſtus ihre Seele aufnimmt; ihre Grabtragung und Grablegung und die erſte Zuſammenkunft des Paulus mit den Apoſteln in Jeruſalem.

Duccio's Tafel war, wie bereits erwähnt wurde, urſprünglich zweiſeitig; die Gemälde beider Seiten waren im gleichen Styl ausgeführt; aber auf jeder war eine beſondere Kunſtgattung vertreten. Hat die vordere Seite mit ihren um den Thron der heil. Jungfrau geſchaarten Engeln und Heiligen den lyriſchen Charakter eines kirchlichen Lobgeſangs, ſo erzählt die Bilderfolge der Rückwand die Lebensgeſchichte Chriſti bis zur Gründung der Kirche in epiſcher Weiſe; und wenn dort demgemäß mehr Sorgfalt auf die Durchbildung der Form nach den Geſetzen der Schönheit und des Ebenmaßes gelegt wird, ſo verlangten und erhielten die Darſtellungen aus dem Leben eine mehr dramatiſche Behandlung. In beiden Richtungen hat Duccio ſeine Vorgänger weit überholt. Hier iſt eine Klarheit der Anſchauung, eine Tiefe der Empfindung, ein ſo ausgebildeter Sinn für die Anordnung, und ein ſo hoher, der Antike vergleichbarer Schönheitſinn, in Verbindung mit der dem Ort und dem Inhalt angemeſſenen Würde, daß man ſich mitten in die Zeit der vollendeten Kunſt verſetzt glauben könnte. Und doch, wenn man das Ganze wieder ruhig überſieht, iſt's wie ein milder Frühlingstag im Februar; es iſt ein unſicheres Beſitzthum, das wir vor uns haben: das Unvollkommene liegt dicht neben dem Vollendeten.

Für die heilige Jungfrau iſt der überlieferte byzantiniſche Typus im Allgemeinen feſtgehalten; doch iſt das Beſtreben, die ſtarren, ſupranaturaliſtiſchen Formen menſchlicher zu machen und an die Stelle unnahbarer Majeſtät Milde und Güte zu ſetzen, unverkennbar, wenngleich im Einzelnen (in der ſchiefen Stellung der Augen, in der überlangen Oberlippe ꝛc.) Verſtöße gegen die

Zeichnung und Proportionen liegen, die den Erfolg des Beſtrebens ſchmälern mußten. Auch bei dem Chriſtusknaben, dem er ein ſehr dickes, rundes Geſicht mit winzigkleinem Mund, großen länglichen Augen, eine ſenkrecht von der Stirne niedergehende Naſe, und einen ſehr hohen Oberkopf gegeben, iſt es dem Künſtler nicht gelungen, die Tradition mit neuer Naturanſchauung glücklich zu verbinden. Dagegen gebietet Duccio da, wo er ſich durch keine Tradition gebunden ſieht, über eine überraſchende Kraft freier und idealer Geſtaltung. Es ſind Köpfe auf der Vorderſeite ſeiner Tafel, wie z. B. einiger Engel neben dem Thron, und einiger heiligen Frauen, im Umriß von ſo ausgebildeter, man möchte ſagen, Raphaeliſcher Schönheit, daß es ſcheint, es könne dem Künſtler nichts unerreichbar geblieben ſein.*)

An den Bildern der Rückſeite fällt uns zunächſt ihre Vollzähligkeit auf, der zufolge die Geſchichte oft nur langſam fortſchreitet, wie bei den Verhören Chriſti; dann aber müſſen wir das dramatiſche Talent bewundern, mit welchem die einzelnen Scenen aufgefaßt und dargeſtellt ſind; die knappe und ſtramme Zeichnung der Charaktere, die Deutlichkeit der Handlung oder des Vorgangs, die Lebendigkeit und Wahrheit des Ausdrucks, der nur vielleicht an einer einzigen Stelle (bei der Grablegung) übertrieben iſt. Wie übrigens Nicola Piſano bei ſeinen Reliefs aus der Lebensgeſchichte Chriſti ältere, hergebrachte Compoſitionen von kunſtloſeſter Form zu Grunde gelegt, ohne ſein künſtleriſches Verdienſt damit zu beeinträchtigen, ſo hat auch Duccio für viele Abtheilungen ſeiner Tafel an ältere, byzantiniſche Darſtellungen ſich gehalten, die indeß von ihm nicht nach byzanti-

*) Ich verweiſe nur auf die beiden Köpfe in meinen Denkmalen ꝛc. I. Taf. 17.

niſcher Weiſe ſtreng nachgebildet, ſondern gewiſſermaßen nur als Themata zu eigener ſelbſtändiger Ausführung benutzt wurden, wie z. B. bei der Höllenfahrt, wo Chriſtus (wie in der traditionellen Compoſition), durch das Höllenthor eingedrungen, den teufliſchen Wächter deſſelben zu Boden und unter ſeine Füße geworfen hat, und den altteſtamentlichen Vorfahren die Hand der Befreiung reicht. Aber um wie vieles vollkommener iſt das Nachbild gegen ſein Vorbild in Bewegung der Geſtalten, in der Zeichnung der Gewänder, aber vornehmlich der Köpfe und ihres Ausdrucks! Betrachten wir die Berufung der Apoſtel,*) ſo ſehen wir die Darſtellung belebt durch die ausdrucksvollen Gegenſätze vom bereitwilligen Petrus, aufmerkenden Andreas nebſt andern nachdenkenden und wiederum andern ganz mit ihrem täglichen Beruf beſchäftigten Fiſchern. Auf mehren Bildern ſehen wir Jeſum nur ſeinen Jüngern gegenüber; ſie können natürlich nur Charakterbilder ſein, und ſind es mit ausdruckvollen Geſtalten, die aufmerkſam den Worten des Meiſters folgen; wobei es auffallen mag, daß die Abbildung des Judas ſorgfältig vermieden, die Zahl der Zuhörer wenigſtens immer auf 11 beſchränkt iſt.

Bedeutendere Kräfte entfaltet Duccio, wo er Handlungen darzuſtellen hat; ſo z. B. bei der Kreuzabnahme, wo die dem Vorbild entnommenen Motive in einer Weiſe durchgebildet ſind, daß der Compoſition zur höchſten Vollkommenheit, ſowohl in der Schönheit und Richtigkeit der Anordnung, als in der Tiefe und Wahrheit des Ausdrucks, nur wenig hinzuzufügen oder zu ändern ſein würde. Der vom Kreuzarm abgelöſte, mit den Füßen aber noch am Stamm befeſtigte Leichnam Chriſti, von Joſeph von Arimathia auf der Leiter, von Johannes am Kreuzſtamm ſtehend

*) Abbildung in m. Denkmalen ꝛc. I. Taf. 18.

gehalten, ist derart von der Mutter aufgenommen, daß er sie zu umarmen scheint, indem sie seine Lippen küßt, und Magdalena neben ihr den rechten Arm mit Thränen benetzt. Von beiden Seiten treten noch schmerzlich theilnehmende Frauen heran, während Nicodemus beschäftigt ist, den Nagel aus den damit ans Kreuz geschlagenen Füßen zu ziehen. Es steht dies Bild als Darstellung einer Handlung auf gleicher Höhe der Vollendung mit jenen Engelgestalten der Vorderseiten, von denen ich a. a. O. ein Beispiel gegeben.

Kaum minder bedeutend ist das Bild der Grablegung,*) nur daß da der Schmerz Magdalena's mit hoch erhobenen Händen etwas ungeschickt und durch die Uebertreibung unwirksam ausgesprochen ist. Allein die Sorgfalt, mit welcher der Leichnam Christi von seinen Freunden in den Sarkophag gelegt wird, die Innigkeit, mit welcher die Mutter den Abschiedkuß auf seinen Mund drückt, das Unisono in der schmerzvollen Bewegung aller Anwesenden heben leicht den einen Mißgriff auf und bezeugen das ebenso große Talent, als tiefe Gefühl des Meisters. — Von eigenthümlichster Auffassung ist die Einkehr in Emmaus. Der Wunsch des Künstlers, die Darstellung durch Gegensätze zu beleben, tritt hier überraschend hervor, indem er den Einen der Wandrer (der Jünger) ohne alle Beziehung die gastfreundliche Einladung aussprechen, im Andern aber die Ahnung wenn auch erst noch dämmernd aufsteigen läßt, der Gast müsse doch etwas ganz Besonders sein.

Die wenigen hier besprochenen Beispiele werden genügen, die hohe Bedeutung Duccio's als schöpferischen Genius in helles Licht zu stellen. Wenn er als solcher seinen ältern Zeitgenossen Cimabue übertraf, so blieb er dafür in der Kenntniß der Pro-

*) Abbildung in meinen Denkmalen ꝛc. I. Taf. 19.

portionen, in der Sicherheit der Zeichnung, in der Anwendung von Naturstudien hinter ihm zurück, so daß namentlich die Körpertheile und selbst die Hände noch ohne Knocheninhalt sind. Beide aber bewegen sich innerhalb des byzantinischen Kunststyls, den sie nur der Natur und der Schönheit etwas näher zu führen trachten, ohne die demselben innewohnende feierliche Würde, den streng kirchlichen Typus aufzugeben. Auch im Colorit und im Maße der Abrundung gleichen sie sich; Duccio aber liebt es mehr, als Cimabue, seine Bilder mit mannichfachen Ornamenten, mit denen er Teppiche, Kleider und selbst die Heiligenscheine bedeckt herauszuputzen. Die Carnation behandelt er nach byzantinischer Methode: über eine grünliche Untermalung werden die Lichtstellen mit einer hellen Fleischfarbe aufgetragen und bis an die Schattengrenze darein vertrieben; Wangen und Lippen erhalten rothe Töne, und alles wird durch eine durchsichtige warme Lasur verbunden. Der Farbenauftrag ist sehr sorgfältig, und ungeachtet der fleißigen Anwendung des Spitzpinsels, wie gegossen. Haare und Bart zeigen vorzugweis die Spuren des Spitzpinsels.

Eine bestimmte Nachricht über das Lebensende Duccio's haben wir nicht. In den Urkunden kann man ihn nicht über das Jahr 1320 hinaus verfolgen.*)

Zeitgenössische Maler gleicher Richtung waren Ugolino da Siena und Segna. Ugolino's Lebensverhältnisse sind nicht bekannt und um so schwerer zu ermitteln, als gleichzeitig mehre Künstler diesen Namen führen. Inzwischen ist ein Werk mit der Unterschrift: „Ugolinus de Senis me pinxit", wenn auch in seine Theile zerlegt und zerstreut, erhalten, und seinem Meister gebührt die Stelle in der Kunstgeschichte.

*) G. Milanesi, Doc. Sen. I. 168. Die Herausgeber des Vasari L. M. II. 168 lassen ihn (doch ohne nähere Begründung) bis 1339 leben.

Ums Jahr 1300*) hat Ugolino die Hauptaltartafel in S. Croce zu Florenz gemalt: Maria in Tr. mit dem Kind zwischen 6 Heiligen in Halbfiguren, darüber die 12 Apostel in 6 Tafeln, und Giebel mit Heiligen-Bruſtbildern, in der Predella die Madonna mit Chriſtus nebſt der Paſſionsgeſchichte; alles auf Goldgrund.**) Die Predellenbilder — das Abendmahl, die Gefangennehmung, die Geißelung, Kreuztragung, Kreuzabnahme und Grablegung — zeichnen ſich (nach Crowe ꝛc. II. 54. D. A. II. 225) durch lange und magere Geſtalten und heftige Bewegungen aus; oder auch, wie Waagen a. a. O. ſagt, „durch die Schönheit und das Sprechende in den Motiven. In den männlichen Heiligen waltet die alterthümlich-byzantiniſche Kunſtweiſe vor. Die Köpfe ſind von länglicher Form, die Augen gut geformt und wohl geöffnet, die Naſen lang und an den Spitzen gebogen, der Mund von feinem und ſcharfem Schnitt, die Körper gedehnt, die Arme dürr, die Finger lang und mager, die Falten der trefflichen Motive in den Gewändern ſehr ſcharf. In den Engeln, wie in den Figuren der Predella ſind die Formen völliger, die Bewegungen freier, dramatiſcher.“***) „Farbe und Technik wie in den Bildern Duccio's.“†)

Von einem zweiten Bilde, das Ugolino für die Dominicaner

---

*) Muthmaßlich, da der Bau der Kirche 1294 begonnen worden

**) Das Bild, das Vasari ed. L. M. II. 21 erwähnt, war verſchollen. Der Pater Della Valle fand es im Dormitorium des Kloſters von S. Croce; es wurde um einen nichtigen Preis zu Anfang unſers Jahrhunderts nach England verkauft in die Sammlung Ottley. 3 Apoſteltafeln, 2 Giebelbilder und die Predellenbilder ſind im Beſitz des Rev. John Fuller Ruſſell's bei Enfield; eine Apoſteltafel war in Bromley's Sammlung zu Wootton. Waagen (Kunſtwerke und Künſtler in England I. p. 393) ſah 1835 die Mehrzahl der Tafeln bei Ottley.

***) Waagen a. a. O. S. 394.

†) Crowe ꝛc. a. a. O. Ich berufe mich auf dieſe beiden verläſſigen Berichterſtatter, da ich das Werk nicht ſelbſt geſehen.

von S. Maria novella in Florenz gemalt, iſt jede Spur verſchwunden, und die von ihm an einem Pfeiler von Or San Michele gemalte Madonna, die um 1291 in den Ruf gekommen, Wunder zu wirken, iſt jedenfalls im Brand von 1304 zu Grunde gegangen.*) Verſchwunden iſt gleichfalls ein Chriſtus am Kreuz zwiſchen Johannes (Maria) und Magdalena, das er (nach Vaſari) für die Capella Bardi in S. Croce gemalt hat. Bilder, welche ihm zugeſchrieben werden können, führen Crowe und Cavalcaſelle a. a. O. auf, und unter dieſen namentlich einen Chriſtus von Engeln, eine Maria von Heiligen umgeben im Muſeum zu Cöln (Nr. 31—37).

Segna di Tura di Buoninſegna**) hielt ſich ebenfalls in den Grenzen des Byzantinismus mit dem Beſtreben, ſeine Formen zu vervollkommnen und zu veredeln. Die Galerie der Akademie zu Siena enthält einige Fragmente von Tafeln ſeiner Hand, die von Begabung zeugen. Auf dem einen (Nr. 29) das aus der Abteikirche S. Salvatore della Berardenga ſtammt, iſt Madonna mit den HH. Johannes, Paulus und Bernhard abgebildet; auf des Paulus Schwert ſtehen die Worte: Segna me fecit. Das andere Fragment (Nr. 30. 31) ſtammt aus dem Palazzo pubblico, von einem Bilde vom J. 1314, und enthält die HH. Anſanus und Galganus, und iſt ganz beſonders geeignet, den Einfluß Duccio's auf andere Talente klar darzulegen.

---

*) Nur große Urtheilsloſigkeit kann das Madonnenbild im Tabernakel Orcagna's in Orſanmichele für das Werk Ugolino's erklären. Wir werden ſpäter auf daſſelbe zu ſprechen kommen.

**) So nennt ihn der Katalog der Sammlung der Akademie zu Siena; die Herausgeber des Vasari L. M. II. p. 165 not. nennen ihn Segna di Bonaventura. Sein künſtleriſches Wirken fällt in den Anfang des Jahrhunderts; Geburts- und Todesjahr ſind unbekannt.

Das Hauptwerk übrigens ist nach Crowe und Cavalcaselle*) eine große Altartafel in der Kirche zu Castiglione Fiorentino, eine Madonna in Tr. mit Engeln zu beiden Seiten des Thrones, und 4 Donatoren in kleinen Dimensionen im Vorgrund, die Patrone Johannes Bapt. und Gregorius hinter ihnen. Nach der angegebenen Beschreibung haben die Formen und Körperverhältnisse der h. Jungfrau etwas Hoheitvolles, das ovale Gesicht hat eine breite Stirn, spitzes Kinn und große regelmäßige Augen. Die Hände sind formlos fleischig, die Finger dünn und knochenlos. Eigenthümlich ist die Darstellung des Kindes, das, seine Segenspendung vernachlässigend, nur beschäftigt ist, seinen Mantel um den Hals zu ziehen und am Schleier der Mutter sich fest zu halten. In der Gesammtanordnung und der äußern Form erinnert das Bild an Cimabue's Tafel in S. Maria novella; die bis vor Kurzem vom Rahmen verdeckte Inschrift lautet: Hoc opus pinxit Segna Senensis.

In diesen, wie in den vorgenannten Werken der ältern Sieneser Schule tritt als gemeinsames Merkmal die mit Erfolg gekrönte Absicht hervor, auf der überlieferten Grundlage der Kunst weiterbauend, mit genauer Beachtung kirchlich religiöser Anschauungen und Vorschriften, die Darstellung des Schönen, als das höchste Ziel der Kunst, zu erreichen.

Giotto.

Durch Vorgänge, wie die zuletzt geschilderten, hätte man für die neuauftretende italienische Malerei den Weg zur weitern Entwickelung für angewiesen und gebahnt halten sollen; aber zum zweiten Male stehen wir in der Geschichte der italienischen

*) a. a. O. II. 56. (D. A. II. 227).

Kunst vor der überraschenden Thatsache, daß die großen, allgemein bewunderten Errungenschaften eines reichbegabten Genius von dem nächstfolgenden Geschlecht gegen — wenigstens scheinbar — niedrigere Bestrebungen, und gleichfalls unter allgemeiner Zustimmung aufgegeben wurden. Aus tiefster Verkommenheit hatte Nicola Pisano die Plastik zu einer Schönheit und Durchbildung der Form gehoben, daß ihr nur wenig zu gänzlicher Vollendung zu fehlen schien, und doch trat sein eigner Sohn und talentvollster Schüler Giovanni nicht in die Fußstapfen des Vaters und führte mit Formen, die sich nicht selten bis zur Häßlichkeit verirrten, die Kunst auf neuen Wegen ihrer naturgemäßen Entwickelung zu.

Die sehr ähnliche Erscheinung wiederholt sich auf dem Gebiet der Malerei. Cimabue hatte für seine Gestalten einen großartigen und würdevollen Styl gewonnen; Duccio im Einzelnen eine beinahe vollkommene Schönheit erreicht; aber wie Nicola's Kunst in der Antike, so wurzelte die ihrige im Byzantinismus; keines von beiden entsprach dem Trieb zu einer neuen, freien, selbständigen christlichen Kunst; und der kleine Schritt zur Vollendung, der von Duccio's Leistungen noch zu thun war, ward nicht gethan: Giotto verließ die Wege seines Meisters und hielt sich fern von denen seines sienesischen Zeitgenossen; er führte mit einer durchaus neuen Auffassungsweise und mit nicht selten sehr unschönen Formen und gewagten Motiven die italienische Malerei einer zwar langsameren, aber sicherern Vollendung der allseitig genügenden Erfüllung ihrer Aufgabe zu.

Kein Wunder, daß das kühne Vorgehen Giotto's verschieden beurtheilt werden würde, daß neben der Bewunderung und Lobpreisung des Befreiers der italienischen Kunst von den Banden des Byzantinismus auf der andern Seite

die Verurtheilung der frevelhaften Neuerungen ſich kund geben konnte.*)

Mit ungemeſſenem Lobe wird Giotto von ſeinen Zeitgenoſſen gefeiert, und weithin ſein Name mit Ruhm gekrönt. Wenn kaum auf benachbarte Städte ſich die Wirkſamkeit ſeiner Vorgänger erſtreckte, ſo wird ganz Italien vom ſchönen Parthenope bis an den Fuß der Alpen der Schauplatz ſeiner Kunſt, und wie kein Andrer vor ihm, ſchafft er zugleich als Baumeiſter, Bildhauer und Maler. Ein Jahrhundert lang gebietet ſein Geiſt über die Richtung der Kunſt und hält dieſe ſogar — ſo mächtig iſt er — in der naturgemäßen und nothwendigen Entwickelung auf. Von Mund zu Munde, von Geſchlecht zu Geſchlecht wird ſein Ruhm getragen, ſo daß ſelbſt noch in den Zeiten des tiefſten Verfalls, wo ſchon alles Vermögen künſtleriſcher Anſchauungen verſchwunden, faſt keines ſeiner Werke mehr zu ſehen war, er wenigſtens auf Treu und Glauben als ein Meiſter erſten Rangs anerkannt bleibt.

Aber zur wahrhaftigen Würdigung dieſes Genius war man allmählich auf wenige beglaubigte Tafeln, halbzerſtörte Wandge-

*) Am entſchiedenſten wird Giotto wegen ſeines Bruchs mit den byzantiniſchen Ueberlieferungen und ſeiner in die Kunſt eingeführten Neuerungen von v. Rumohr verurtheilt. — Kugler und mit ihm auch Burkhardt (die aber nicht zu den Tadlern Giotto's gehören) haben den Unterſchied des Romanismus und Germanismus in der Baukunſt auch auf Bildnerei und Malerei übergetragen und bezeichnen deßhalb Giovanni Piſano und Giotto als die Schöpfer des germaniſchen Styls in der italieniſchen Sculptur und Malerei. Da die gleichzeitige, oder vorausgegangene deutſche Kunſt wohl für die Architektur, nicht aber für ihre Schweſterkünſte irgend einen Anhaltpunkt bietet, beide letztere vielmehr recht eigentlich der Ausdruck des neuen, ſelbſtändigen Nationalgefühls ſind, ſo halte ich die Bezeichnung des Styls von Giotto bis Fieſole, wie von Giovanni Piſano bis Nino, als eines „germaniſchen" für nicht gerechtfertigt, und im Gegenſatz gegen den altrömiſchen und byzantiniſchen Styl für durch und durch italieniſch.

mälde und einige Anekdoten des Bocaccio und Sacchetti beschränkt worden, so daß der Gründer der neuern italienischen Kunstgeschichte, B. v. Rumohr (It. Forsch. II, 39 ff.) sein Urtheil über Giotto zum bittersten Tadel, bis zum Vorwurf frevelhafter, das Heilige antastender Neuerungen, schärfen konnte; daß er in ihm unter kühler Anerkennung einiger Verdienste in der Malerei, nur „einen anstelligen Mann von nüchternem Verstande und Mutterwitz, und einen praktischen und sorgsamen Hausvater" sah. — Zu grell ist der Gegensatz dieser Auffassung zu dem Werthe eines Mannes, von dessen allgemeinem und weitverbreitetem Ruhme Dante und Petrarca Zeugniß geben, der von Königen und Päpsten, von seiner Vaterstadt, ja von ganz Italien hochgeehrt, durch alle Jahrhunderte mit Bewunderung genannt worden ist.

„Tritt irgendwo das Bedürfniß ernster, kunsthistorischer Forschung hell hervor, so ist es an dieser Stelle. Es ist keine neuere Kunstgeschichte denkbar ohne die möglichst vollkommene Geschichte Giotto's! Diese aber, die so wenig durch Tradition und Enthusiasmus gewonnen, heischt das eifrigste Verfolgen der Spuren seiner Thätigkeit, die besonnene Würdigung und Vergleichung alles dessen, was man in Rom und Neapel, in Florenz, Assisi, Padua, in Ravenna, Avignon und Paris und wo überall unter seinem Namen zeigt, getreues Nachbilden solcher Schätze und Nachforschung nach den Urkunden ihrer Entstehung." *)

*) So schrieb ich 1835 in meinen „Beiträgen" ꝛc. Einen schwachen Anfang zur Erfüllung meines Wunsches habe ich i. J. 1837 selbst gemacht in meinen Mittheilungen aus Padua, im Kunstblatt d. J. Nr. 86. 89. 92. Manche werthvolle Aufschlüsse verdanken wir den Herausgebern des Vasari Le Monnier. Mit umfassenden Studien, ernst und gründlich haben Crowe und Cavalcaselle die Aufgabe in Angriff genommen und so gelöst, daß — einzelne Meinungsverschiedenheiten abgerechnet — wenig mehr hinzuzufügen sein wird.

Bevor wir auf das Leben und künſtleriſche Schaffen Giotto's näher eingehen, halte ich es für angemeſſen, auf einige Ausſprüche über ihn von zeitgenöſſiſchen oder bald nach ihm lebenden Schriftſtellern die Aufmerkſamkeit zu lenken. Dante's Worte*), in welchen er Cimabue's Ruhm durch Giotto verdunkelt erklärt, ſind bekannt; nicht minder wohl Petrarca's Lob, der ihn und Symon von Siena als die beiden ausgezeichnetſten Maler ſeiner Zeit preiſt.**) Der Nächſte, auf den wir zu achten haben, iſt der Maler Cennino di Drea Cennini, ein Schüler des Agnolo Gaddi, der am Schluß des erſten Capitels ſeines Tractates über die Malerei von Giotto ſagt: „er habe die Kunſt zu malen aus dem Griechiſchen wieder ins Lateiniſche umgewandelt und die neue Weiſe eingeführt; auch ſonſt die Kunſt vervollkommnet, mehr denn ein anderer Menſch.“***) Cennino, ſelbſt ein Giottiſt, und durch ſeinen Lehrer, der ein Schüler von Giotto's Schüler Taddeo Gaddi war, noch im nahen Zuſammenhang mit der Schule, hat eine beſondere Bedeutung als Zeuge. Indeß bezieht ſich ſein Ausſpruch vorzugweis auf das techniſche Verfahren, nach welchem die Griechen die ganze Carnation mit grüner Erde untermalten, die Lichtpartien auftupften, das Roth auf Wangen und Lippen ſetzten und ſodann mit den verſchiedenen Tinten der Carnation vom Licht nach dem Dunkel zu das Ganze laſierend ausführten, doch ſo, daß das Grün ver-

*) Purgat. XI. 94. Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo ed ora ha Giotto il grido
Sicché la fama di colui oscura.

**) Epist. L. V. Duos ego novi pictores egregios nec formosos, Jottum florentinum civem, cuius inter modernos fama ingens est, et Symonem Senenscm.

***) „Il quale Giotto rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno; ed ebbe l'arte più compiuta che avessi mai più nessuuo.“ Cennino, trattato della pittura. Firenze 1859. p. 3.

dunkelnd durchſchimmern mußte; während Giotto zwar auch mit Grün, aber nur mit leichterem Graugrün, und nur in den Schattenpartien untermalte, ſo daß die lichten Fleiſchtöne reiner wirken konnten, wenn er ſie in allmählicher Abſtufung damit verband; ein Verfahren, das er ebenſo bei den Gewändern anwandte.*) Aber auch das Bindemittel war ein anderes: die Griechen (und auch Cimabue und die Sieneſen) bedienten ſich bei Tafeln einer mit Wachs verſetzten Tempera; Giotto bediente ſich der Feigenmilch und des Eigelbes. Wandmalereien ſcheint Giotto zuerſt auf naſſen Bewurf gemalt und nach dem Auftrocknen in Tempera übermalt zu haben. Die weſentliche Neuerung Giotto's übrigens betrifft die Form, den Styl, worauf gleichfalls die Worte Cennini's deuten, die Kopf- und Geſichtform, die Gewandung und Faltenzeichnung; woran ſich eine größere Sparſamkeit mit Verzierungen reihte, mit denen die byzantiniſche Kunſt verſchwenderiſchen Luxus trieb.

Kommt es uns nun aber darauf an zu wiſſen, wodurch Giotto die Kunſt mehr vervollkommnet habe, wie kein Anderer vor ihm, ſo werden wir noch einige andere Zeugen hören dürfen. Zunächſt dient uns Lor. Ghiberti, in deſſen (von Vaſari benutztem) handſchriftlichem Abriß der neuern Kunſtgeſchichte (Commentario secondo) von Giotto u. a. geſagt iſt: „Er that ſich hervor in der Kunſt der Malerei, führte die neue Kunſt herbei und verließ die rohe Weiſe der Griechen; . . . er ſah in der Kunſt das, was die Andern nicht erreicht; er gewann die naturgemäße Kunſt und mit ihr die ungezwungene Bewegung, ohne das Maß zu überſchreiten.“**) Hier liegt der Nachdruck in den

*) Ausführlich iſt die Methode beſchrieben von Cennino di Drea Cennini, Trattato della pittura Cap. 146. 147. p. 100.

**) „Fecesi Giotto grande nell' arte della pittura; arrecò l'arte nuova; lasciò la rozezza de' Greci .... Vide Giotto nell' arte quello

Schlußworten, die mit Entſchiedenheit auf Giotto's dramatiſches Talent lebenswahrer, aber zugleich maßvoller Darſtellung hinweiſen. — Und Bocaccio (in der 5. Novelle des Decamerone) ſagt von ihm: „daß es nichts in der Natur gab, das er nicht mit dem Stift, der Feder, oder dem Pinſel ſo conterfeit hätte, daß es nicht nur dem ähnlich, ſondern noch mehr als ähnlich geworden wäre; ja nicht ſelten fand es ſich, daß dadurch das Auge der Menſchen getäuſcht wurde und ſie für wahr nahmen, was nur gemalt war.“ *)

Können wir nun dieſen und ähnlichen Aeußerungen über Giotto's Werth**) nur bedingt zuſtimmen, ja müſſen wir ſie theilweis für ſehr übertrieben und unrichtig erklären, ſo muß er ſich auch wohl — da er unleugbar iſt — noch anderweitig faſſen und begründen laſſen.

Wir ſahen die vorgiotto'ſche Kunſt im Beſitz der edelſten Kräfte und faſt vollendeter Fertigkeiten, ſcheinbar am Eintritt der beglückteſten Periode. Der Raum aber, in welchem ſie ſich

---

che gli altri non aggiunsono; arrecò l'arte naturale e la gentilezza con essa, non uscendo delle misure.“ Vasari ed. L. M. I. p. XVIII. Wenn ich „la gentilezza“ mit „ungezwungener Bewegung“ überſetze, ſo habe ich — wie Schnaaſe ganz richtig bemerkt — den ganzen Sinn des Worts nicht wieder gegeben. Aber die deutſche Sprache hat für „gentilezza“ kein durchaus entſprechendes Wort, und an dieſer Stelle wüßte ich den Sinn deſſelben nicht beſſer wiederzugeben. v. Rumohr überſetzt (II. p. 42) das Wort mit „Anmuth“, was für Giotto nicht zutreffend iſt.

*) Niuna cosa dalla natura fù che egli con lo stile e con la penna e col pencllo non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più d'essa paresse; intanteché molte volte nelle cose da lui fatte si truova, che il visivo senso degli uomini vi prese errore quello credendo esser vero che era dipinto. Decam. nov. V.

**) Z. B. Vaſari's Ausſpruch, „daß durch Giotto die Zeichenkunſt, von welcher die Menſchen in jener blinden und ungeſchickten Zeit wenig oder keine Kenntniß mehr hatten, wieder ins Leben getreten ſei.“ Vasari ed. L. M. I. p. 309.

bewegte, war ein engumschriebener Kreis mit einer Anzahl heiliger Gestalten und einer Bilderfolge biblischer Geschichten. Unleugbar liegen darin die bedeutungsvollsten Aufgaben für den Künstler: Würde und Wahrheit der Darstellung, Feinheit und Tiefe der Empfindung, vollendete Ausführung; und Cimabue und Duccio haben sie, so viel ihrer Zeit möglich war, gelöst. Aber der Begriff der christlichen Kunst war damit nicht erfüllt; sie mußte einen weitern Umfang, einen reichern Inhalt gewinnen, ehe sie sich tiefer in die vollendende künstlerische Thätigkeit versenken konnte. Durchs Wort überlieferte Handlungen (Erzählungen) stellte man dar; versuchte man es, auch den Gedanken bildlich zu erfassen, ihn sichtbar vors Auge zu stellen, so war damit ein neuer Tag angebrochen, die Kunst wie neu geboren, und in Wahrheit das christliche „Verbum caro factum" wiederholt. Wie das Gebiet des Darzustellenden sich damit unendlich erweiterte, mußten auch die Mittel der Darstellung sich vermehren; man mußte aufmerksamer dem Leben und seinem Treiben und Bewegen zusehen, da es ja die Sprache war, deren man sich statt des Worts zu bedienen gedachte. Diese Sprache aber konnte kein bloßer Wiederhall der Wirklichkeit sein. In bestimmte, verständliche und neue Formen mußte das Leben gefaßt werden, wenn es als Wahrheit empfunden sein, unmittelbar auf Sinne und Gemüth wirken sollte. Zu solchem Thun gehörte ein berufener Geist, ein reich ausgestattetes Talent, und ich glaube, daß wir Giotto als diesen Genius, und Eroberung des Gedankens für die bildende Kunst, sowie die damit in Verbindung stehende Vermehrung des Stoffes und die Bildung einer neuen, eigenthümlichen und verständlichen Sprache, eines neuen Kunststyls, als seine Neuerung, als sein wesentlichstes Verdienst bezeichnen können. Damit stimmt nicht nur Alles, was dem

Giotto ſelbſt zuzuſchreiben iſt, ſondern wir ſehen es ganz vornehmlich an den Folgen, welche Bewegung durch ihn hervorgebracht worden war. Die Gefahren dieſes neuen Beſitzthums ſind nicht zu verkennen, und das 14. Jahrhundert liefert viele Belege dafür. Die eigentliche bildneriſche Thätigkeit mußte darunter leiden und ſah ſich oft durch bloße Handfertigkeit im Gebrauch des neuen Styls erſetzt. Aber dennoch mußte es gewonnen ſein, wenn ſpätere Genien in der Fülle ihrer künſtleriſchen Kräfte nicht vom eigenen Reichthum erſtickt werden, die Darſtellungen ſelbſt nur auf ein enges Gebiet beſchränkt bleiben ſollten. — Dieſe Betrachtung vorausgeſchickt wenden wir uns zu dem Künſtler, der ſie veranlaßt hat.

Giotto war der Sohn eines Bauern, Namens Bondone, geb. 1276 in einem Dorfe Vespignano nahe bei Florenz. Er hütete die Schafe ſeines Vaters, als ihn — nach Ghiberti's anmuthiger, aber wenig glaubwürdiger Erzählung — Cimabue auf dem Wege nach Bologna fand, wie er ein Schaf auf eine Steinplatte zeichnete.*) Das Talent des Knaben erkennend nahm er ihn in ſeine Lehre und erzog in ſeiner Werkſtatt in ihm den Künſtler, der, raſch über ihn emporwachſend, der ganzen neueren Malerei in Italien die Richtung gegeben, in welcher ſie den Gipfel der Vollendung erreicht hat.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß ſeine erſten Arbeiten,

---

*) v. Rumohr a. a. O. p. 40. not. bezweifelt ſowohl den Namen des Vaters, als des Meiſters; mit Unrecht wenigſtens entſchieden des erſtern, da er in einer Urkunde des Archivs von S. Maria novella in Florenz den 15. Juni 1312 „egregius pictor nomine Giottus Buondonis“ genannt wird. — Vasari ed. L. M. I. p. 329. not. 4. Mir ſcheint die Erzählung aus der Anſchauungsweiſe einer ſpätern Zeit hervorgegangen. Glaublicher würde die Erzählung lauten, wenn ſie Cimabue den Bauernknaben finden ließ, wie er eine Madonna, oder ſonſt eine heilige Figur auf die Steinplatte gezeichnet.

unter den Augen des Meisters ausgeführt, sich noch innerhalb der Grenzen der diesem eigenen Kunstübung gehalten haben. Mit großer Wahrscheinlichkeit wird Giotto's früheste Kunstthätigkeit nach Assisi verlegt, wo gegen Ende des 13. Jahrhunderts Cimabue beauftragt war, die Unter- und die Oberkirche des H. Franciscus auszumalen.*) Wie frühzeitig Giotto hier mitgewirkt habe, läßt sich schwerlich nachweisen. Allem Anschein nach hatte der Meister eine Anzahl florentinischer Gehülfen bei sich, die im Fortschreiten der Arbeit zugleich einen Fortschritt der Kunstentwickelung bezeichnen, in welche Giotto mit jugendlichen Kräften eintrat. Ist die Technik in diesen Gemälden noch ziemlich roh, die Zeichnung oft sehr mangelhaft, so ist doch die Darstellung nicht selten durch wahre dem Leben entnommene Züge ergreifend (wie beim Judaskuß und der Grablegung**); aus den Compositionen spricht ein poetischer Sinn, Gefühlswärme und das Talent verständiger Anordnung; alles Vorzüge, die

*) Die Ansichten der Berichterstatter über diese Malereien, soweit sie auf Giotto bezogen werden, weichen sehr von einander ab. Im Kunstblatt von 1827 giebt F. K. eine begeisterte Schilderung derselben; v. Rumohr (a. a. O. II. 67) behandelt sie mit ziemlicher Geringschätzung und schreibt sie theilweis dem Spinello Aretino und sogar seinem Sohne Parri zu. Mir schienen, als ich sie i. J. 1829 zum ersten Male sah, die letzten Bilder aus dem Leben des H. Franz in der Oberkirche von Giotto's Hand gemalt; über die vorhergehenden und obern konnte ich mir kein Urtheil bilden; bei spätern Besuchen (1845. 1858) fand ich sie so erloschen, daß ich eingehende Studien zu machen mich außer Stande sah In der Unterkirche aber sah ich mich einmal durch kirchliche Festlichkeiten, dann durch das daselbst herrschende Dunkel in meinen Betrachtungen sehr gehindert. Ich halte mich daher gern an Schnaase's ruhiges und klares Urtheil (a. a. O. VII. p. 342) und vornehmlich an die sehr ausführlichen Aufzeichnungen bei Crowe und Cavalcaselle I. Cap. 7. Wenn aber die Herausgeber des Vasari ed. L. M. I. von mir sagen, daß ich die Geschichte des H. Franz in der Oberkirche für ein Jahrhundert später als Giotto halte, so weiß ich nicht, worauf sie sich beziehen. Gesagt oder gar geschrieben hab' ich es meines Wissens nicht.

**) Schnaase a. a. O. VII. p. 342.

auf das Talent Giotto's nicht ohne erweckenden und belebenden Einfluß bleiben konnten, wenn er in Gemeinschaft mit den Künstlern jener Bilderfolgen seine Laufbahn begann, was durch die letzten Bilder aus dem Leben des H. Franz an Wahrscheinlichkeit gewinnt, in denen bereits Giotto's künstlerische Eigenthümlichkeit fast unverkennbar hervortritt. Dieß gilt vornehmlich von der Uebertragung vom Leichnam des Heiligen nach S. Damiano, wo der Schmerz der H. Clara und ihrer Genossinnen mit tiefer Empfindung ausgesprochen ist, und ein Zug von Franciscanern mit dem Ausdruck schmerzlicher Theilnahme sich naht. Von gleich überraschender Wirkung ist das Bild, wo der Heilige einem zum Tod verwundeten Manne, dem der Arzt bereits die Herstellung abgesprochen, in Gesellschaft eines Engels erscheint und das Leben sichert. Ebenso deutet das vorletzte Bild, auf welchem eine Verstorbene dem H. Franciscus Beichte ablegt, durch die mannichfach ihre Theilnahme kundgebende Weibergruppe, sowie vornehmlich durch die naive Darstellung des Engels, wie er mit Händeklatschen den Teufel vertreibt, der auf die ohne Sacrament verschiedene Seele Anspruch erhoben, auf Giotto's Denk- und Darstellweise.*)

Um nun einen Ueberblick über Giotto's Kunstthätigkeit und eine geordnete Zeitfolge seiner Werke zu gewinnen, wird es gerathen sein, vor allem die Angaben des Commentario Ghiberti's zu verzeichnen, Vasari's u. A. Zugaben beizufügen, wahre und irrige Nachrichten wo möglich zu scheiden, und die spätern Schicksale der Werke nicht außer Acht zu lassen.

Ghiberti sagt von Giotto: er malte auf die Mauer, in Oel(!), und auf die Tafel. In Mosaik führte er das Schiff

*) Von v. Rumohr a. a. O. mit einer zu weit gehenden Empfindlichkeit „burlesk" genannt.

des H. Petrus und eine Capelle nebſt der Altartafel in der Peterskirche in Rom aus;*) in Neapel malte er im Palaſt des Königs Robert in einem Saal die Bildnißfiguren berühmter Männer;**) deßgleichen malte er im Caſtello dell' Uovo.***) In der Kirche der Arena zu Padua, die ganz von ſeiner Hand iſt, malte er ein Weltgericht („gloria mondana")†) und im Palaſt der Guelfen eine Bilderfolge des chriſtlichen Glaubens,††) und vieles Andere.†††) In Aſſiſi malte er, berufen durch den Ordensgeneral Fra Giovanni di Muro della Marca, in der Unterkirche des H. Franz faſt Alles;*†) in S. Maria degli Angeli bei Aſſiſi ein Crucifix, und ein gleiches in S. M. ſopra Minerva in Rom.**†) In Florenz malte er über dem Eingang zur Badia eine Madonna mit 2 Nebenfiguren;***†) ferner die Hauptcapelle nebſt der Altartafel;***†) bei den Minoriten (von S. Croce) 4 Capellen und 4 Tafeln;†*) ebenfalls in Padua bei den Mi-

---

*) Die Altartafel iſt wohlerhalten in der Stanza Capitolare der Peterskirche. Das Schiff Petri iſt nur in einer neuern und moderniſierten Copie in der Vorhalle der Peterskirche vorhanden. Das Original hat Giotto auf Beſtellung des Card. Jacopo Stefaneschi 1298 gefertigt.

**) Zerſtört von König Alfonſo.

***) Ueberweißt; ſoll vielleicht Caſtel nuovo heißen. Vasari L. M. I. 344 f.

†) Die ganze Capelle iſt von ihm ausgemalt; noch vieles iſt erhalten, vieles übermalt, oder abgefallen.

††) Mit dem Palaſt verbrannt.

†††) Im Santo den Capitelſaal.

*†) Fra Giov. di Mura ward 1296 zum General des Ordens ernannt. Dieſe Malereien ſind zum Theil gut erhalten; die der Oberkirche faſt ganz erloſchen.

**†) Fraglich.

***†) Verſchwunden.

†*) 2 Capellen ſind neuerdings von der Tünche befreit. Die Tafeln ſind, bis auf die Krönung Mariä in der Capelle Baroncelli, verſchwunden.

noriten hat er gemalt.*) Bei den Umiliaten in Ognisanti zu Florenz malte er eine Capelle, ein großes Crucifix und 4 Tafeln (darunter eine mit dem Tod Mariä ganz vorzüglich!)**) Ebendaselbst eine sehr große Tafel mit der Madonna auf dem Thron, von Engeln umgeben, und über dem Eingang zum Kloster eine Madonna in halber Figur.***) Auch in S. Giorgio sind Tafeln von ihm.†) Im Palast des Podestà malte er die Beraubung des Staates (el commune come era rubato) und die Capelle der H. Magdalena.††) Giotto war auch Bildhauer: von ihm sind die ersten Reliefs an dem von ihm erbauten Glockenthurm gemeißelt und gezeichnet.†††)

Zu diesen zahlreichen Werken fügt Vasari noch als seine ersten Arbeiten eine Verkündigung*†) in der Hauptaltarcapelle

---

*) Im Capitelsaal des Santo, dessen Wände neuerdings von der Tünche befreit worden, s. o.

**) Das Crucifix ist noch daselbst. Die Tafeln sind verschwunden. Der Tod Mariä ist gestohlen worden. Ein ähnlicher Gegenstand, das Begräbniß Mariä, jetzt in der Sammlung Young Ottley in England, von Rosini als das Bild Giotto's aus Ognisanti publiciert (I. 14), ist von Fiesole. Dagegen ist ein Bild mit diesem Gegenstand von Giotto aus dem Besitz von Mr. Bromley in den von Mr. Martin übergegangen. Crowe I. 341 (D. A. 278).

***) Das große Madonnenbild ist jetzt in der Sammlung der Akademie; das kleine ist verschwunden.

†) Verschwunden.

††) Diese Malereien wurden überweißt, als der Palast (il Bargello) in ein Gefängniß verwandelt wurde; und sind neuerdings von der Tünche befreit worden, aber sehr beschädigt. Die Vertreibung des Herzogs von Athen (el commune etc.) ist im Treppenhaus der Stinche vecchie zu sehen, kann aber nicht von Giotto sein, da das Ereigniß in die Zeit nach seinem Tode fällt.

†††) S. Vasari L. M. I. p. XVII ff.

*†) Sie kam aus der Badia in die Sammlung der Akademie, wo sie für eine Arbeit des Lor. Camaldolense erkannt worden.

der Badia, in S. Croce zu Florenz ein Crucifix und eine Verkündigung über den Grabmälern des Carlo Marzuppini und Lionardo Aretino;*) im Refectorium an einem Kreuzesſtammbaum die Geſchichten des H. Ludwig**) und ein Abendmahl,***) und an den Schrankthüren der Sacriſtei das Leben Chriſti und das des H. Franz in 26 kleinen Tafeln;†) in der Kirche del Carmine das Leben S. Johannis des Täufers.††) In Arezzo malte er im Dom die Capelle des H. Franz†††) und an einer runden Säule den H. Franz und den H. Dominicus;*†) in einer Capelle im Dom außerhalb Arezzo die Steinigung des H. Stephan.**†) Für Piſa malte er die Stigmatiſierung des H. Franz***†) und im Campo ſanto die Leiden des Hiob.†*) In Rom malte er rings an den Wänden der Peterskirche Darſtellungen aus dem Alten und dem Neuen Teſtament.††*) In Avignon und in vielen Städten Frankreichs führte er eine Menge ſchöner Tafeln und Frescomalereien aus.†††*) In Verona malte er im Palaſt des Can della

---

*) Ueberweißt.

**) Sind aus der 2. Hälfte des Jahrh.

***) Auch dieſes halte ich für ſpäter.

†) Viele derſelben in der Sammlung der Akademie zu Florenz, andere in München und Berlin.

††) Im Brand von 1771 untergegangen; einige Fragmente in einer Capelle des Campo ſanto zu Piſa; andere im Inſtitut zu Liverpool, und eines bei Mr. Rogers in London.

†††) Ueberweißt.

*†) Noch vorhanden; nicht von Giotto.

**†) Untergegangen mit dem Dom.

***†) Jetzt im Louvre zu Paris.

†*) Sind nicht von ihm, ſondern 1371 angefangen.

††*) Mit der alten Kirche untergegangen.

†††*) Das iſt unbegründet.

Scala,*) und bei den Franciscanern;*) in Ferrara im herzoglichen Palaſt*) und in S. Agoſtino;*) in Ravenna in S. Francesco,*) in Urbino mehre Fresken;*) in Arezzo einen H. Martin*) u. a. m; in Lucca eine Altartafel in S. Martino, einen Chriſtus in Wolken mit 4 Heiligen, die ihm einen Papſt und einen Kaiſer empfehlen.**) Von König Robert nach Neapel berufen malte er***) in der neuerbauten Kirche S. Chiara Darſtellungen aus dem A. und dem N. Teſtament in verſchiedenen Capellen, namentlich Bilder aus der Apokalypſe nach Eingebungen Dante's;†) in der Incoronata zu Neapel eine gute Anzahl Bilder††) und in der Nunziata zu Gaëta bibliſche Geſchichten;†††) danach in Rimini in S. Francesco vielerlei, namentlich die Geſchichte der ſel. Michelina;*†) in S. Giovanni Evang. zu Ravenna eine Capelle;**†) für S. Marco und für S. Maria novella in Florenz (mit Hülfe des Puccio Capanna) je ein Crucifix;***†) für das Grabmal des Biſchofs Guido Tarlati in Arezzo fertigte er die Zeichnung.†*)

Im Beſitz Petrarca's war ein Madonnenbild von der Hand Giotto's, das der Dichter dem Francesco Carrara, Herrn von Padua, teſtamentariſch vermachte.††*) Von einer ſchönen Altar-

*) Untergegangen, wenn dieſe Angaben Vaſari's überhaupt richtig ſind.

**) Spurlos verſchwunden.

***) 1310—1328.

†) Ueberweißt.

††) Ziemlich unverſehrt.

†††) Zerſtört.

*†) Da die ſel. Michelina am 19. Juni 1356, alſo 20 Jahre nach Giotto's Tode, geſtorben iſt, fällt dieſe Nachricht zu Boden. Die Gemälde ſind überweißt.

**†) Deckenbilder, gänzlich übermalt.

***†) Noch daſelbſt über dem Haupteingang.

†*) Für Agoſtino und Agnolo Saneſi.

††*) Verſchwunden.

tafel mit Giotto's Namen ſind Theile in der Pinakothek zu Bologna, das Mittelbild in der Brera zu Mailand.*)

Wie vieles auch nach der hier gegebenen Ueberſicht für die Kenntniß Giotto's außer Betracht gekommen, ſo iſt doch noch immer genug Material vorhanden, um ein genügendes Bild der außerordentlichen Thätigkeit und der eigenthümlichen Verdienſte dieſes Künſtlers zu gewinnen. Schwieriger wird die Aufgabe, die Zeitfolge der Werke zu beſtimmen, da wir nur für einige derſelben feſte chronologiſche Anhaltpunkte haben, deren Werth ſelbſt wieder fraglich iſt. Denn was hilft es zu wiſſen, daß der Ordens-General Fra Giovanni di Muro, in deſſen Auftrag (nach Vaſari) Giotto in Aſſiſi gemalt haben ſoll, i. J. 1296 zum General erwählt worden iſt, wenn wir die Dauer ſeiner Amtsthätigkeit nicht kennen, und wenn Vaſari's Angabe durch keinen Beleg beſtätigt iſt? Sichrer ſind die Nachrichten über die Beſtellung der Navicella in S. Pietro zu Rom i. J. 1298; ſowie von den Malereien in der Arena zu Padua um 1303—1306.

Unter dieſen Umſtänden dürfte es am gerathenſten ſein, die erſten ſelbſtändigen Werke Giotto's da aufzuſuchen, wo er als Schüler Cimabue's und in Gemeinſchaft mit deſſen Geſellen ſeine künſtleriſche Laufbahn begonnen: in der Kirche des H. Franz zu Aſſiſi. Und iſt es wahr, daß in hervorragenden Genien ſich der herrſchende Charakter ihrer Zeit ausſpricht, daß namentlich Dichter und Künſtler die Verkünder des öffentlichen Geiſtes ſind: welcher Gegenſtand wäre mächtiger geweſen, den jungen Künſtler zu begeiſtern, als der Heilige, der, gleich einem zweiten Chriſtus, das Jahrhundert in Bewegung gebracht? welche Ideen konnten ſeine Phantaſie lebhafter erregen, als die Lehren des ſeraphiſchen Ordens, die von Mund zu Mund, von Herz zu

*) Wohlerhalten.

Herzen getragen, zu dem allgemeinen Bewußtſein eines neuerwachten, reinern und innerlichen Lebens ſtimmten? Und wo hätte ſich ein günſtigerer Stoff für künſtleriſche Conception finden, wo die Eroberung des Gedankens für die Malerei, Giotto's eigenthümlichſte Aufgabe, ſicherer beginnen, verſtändlicher durchführen laſſen, als gegenüber von Gedanken, die aller Welt geläufig waren? Und ſo beginnen wir die Betrachtung ſeiner Werke mit den Decken- und Wandgemälden von ihm in der Unterkirche zu Aſſiſi!

Die erſte, ihm dafür angewieſene Stelle war das Kreuzgewölbe über dem Grab des H. Franz. Sie mußte die Verklärung des H. Franz enthalten, und die Tugenden, die ihn derſelben würdig gemacht und die er ſelbſt als Grundgeſetze ſeines Ordens aufgeſtellt hatte: Freiwillige Armuth, Keuſchheit und Gehorſam.*) Das Programm iſt ihm möglicher Weiſe gegeben worden, die Auffaſſung und Ausführung iſt ſein Werk. In dem der Armuth gewidmeten Bilde iſt dieſe als ein Weib in zerriſſener Kleidung dargeſtellt, die auf Dornen wandelt, denen Roſen (Symbole der Himmelsgüter) entſproſſen. Sie ſteht dem H. Franz gegenüber, der ſie zu ſeiner Ehefrau erkoren, und dem ſie durch Chriſtus vermählt wird.**) Als Zeugen ſind zugegen der Glaube, der ihr den Ring reicht, und die Liebe mit dem brennenden Herzen; dazu zu beiden Seiten eine Engelſchaar. Das Beiſpiel des Heiligen findet Nachahmung und Verwerfung. Nicht nur, daß ein Hund die Braut anbellt, ein Kind mit dem Stock nach ihr ſchlägt, ein andres mit Steinen nach ihr wirft:

*) Kleine Abbildungen bei Crowe ꝛc. I. 236 ff. (Die D. A. gibt nur den „Gehorſam" 1. 199.)

**) Eine Allegorie, die ſpäter (wenn ſpäter!) des Breitern von Dante im 11. Geſang des Paradieſes V. 58 ff. durchgeführt iſt; deren ſich indeß der Heilige ſelbſt immer bedient haben ſoll.

ſo wird auch die ganze Handlung durch einen reichgekleideten Jüngling mit einem Falken auf der Hand, alſo vom Standpunkt des heitern Lebensgenuſſes aus, verſpottet, und von der Habſucht mit dem Geldſack verlacht, und von der Lebensklugheit getadelt. Dagegen beſchenkt gegenüber ein Jüngling einen Armen mit ſeinem Rock, den er ſich auszieht, worüber ein Engel neben ihm ſeine Freude äußert. Ein andrer Engel trägt (im obern Bildraum) dieſen Rock in den Himmel, wo er als Zeugniß für den Wohlthätigkeitsſinn des Jünglings in Empfang genommen wird.

Das zweite Bild hat das Gelübde der Keuſchheit zum Gegenſtand. Die Keuſchheit, eine jugendliche Frauengeſtalt, ſteht betend in einem von der Reinheit und der Tapferkeit bewachten Thurme und empfängt von 2 Engeln eine Krone und eine Palme. Schwieriger, als bei der Armuth, war die Darſtellung eines entſprechenden Lebensbildes. Drei Perſonen, die das Gelübde ewiger Keuſchheit ablegen wollen, ein Mönch, eine Nonne und ein Laienbruder nahen ſich dem H. Franz, der dem Mönch die Hand entgegenſtreckt, während ein Engel der Nonne das Kreuz reicht. Allein zur Bewahrung der Keuſchheit gilt es, die ſinnlichen Lüſte zu dämpfen, das Fleiſch zu tödten, und neu geboren werden. Niedergeworfen iſt die Wolluſt, ein junges, roſenbekränztes Weib mit Vogelkrallen und einer Halsſchnur von Menſchenherzen; ein Dämon mit einem Schweinskopf iſt mit der Geißel aus einem Novizen ausgetrieben; ein andres Weib, vielleicht eine Sclavin der Wolluſt, wird vom Tod in die Hölle geſtürzt; im Kampf gegen dieſe Feinde der Keuſchheit werden die Büßenden von 3 edlen, kriegeriſchen Frauengeſtalten mit den Paſſions-Inſtrumenten unterſtützt. Aber auch die Geißel muß ihre Schuldigkeit thun zur Abtödtung des Fleiſches, und dann erſt ſind ſie befähigt für das Bad der Wiedergeburt, das —

wie wir ſehen — durch mehre Engel an ihnen vollzogen wird.

Im dritten Bilde läßt Giotto den Gehorſam in Geſtalt eines Engels einem Mönch ein Joch auflegen, deſſen Bedeutung er noch durch den auf den Mund gelegten Finger als Aufgeben jedes Widerſpruchs näher bezeichnet. Die Scene geht in einer Halle vor, in welcher auch Klugheit und Demuth, als Beiſtände des Gehorſams Platz genommen. Zwei Novizen, von einem Engel begleitet, ſind bereit, das Gelübde abzulegen; ihnen gegenüber aber erſcheint als Widerſpiel der Zucht ein Centaur, als Sinnbild der rohen, ungebändigten Natur, über welche ein Engel ſein Entſetzen ausdrückt. Ein Engelchor, zu beiden Seiten, nimmt knieend an der feierlichen Handlung Theil. In der obern Abtheilung des Bildes wird der H. Franz zwiſchen zwei knieenden Engeln an dem Joch des Gehorſams in den Himmel gehoben.

Da treffen wir ihn im vierten Bilde, auf einem Thronſeſſel, mit Kreuz und Evangelium, von einer vollzähligen Engelsglorie umgeben. Die Mitte aber des Kreuzgewölbes enthält in einem Rundbild die Geſtalt Gottes nach der Viſion des Johannes, mit ſchneeweißem Haar, einem Schwert im Munde, und einem Buch in der Linken, in der Rechten die Schlüſſel des Paradieſes. Andere apokalyptiſche Symbole, das Lamm, die Evangeliſtenzeichen, die vier Reiter u. ſ. w. hat Giotto auf den Einfaſſungen der 4 Bilder, die auf Goldgrund gemalt ſind, angebracht.

Die Darſtellung iſt voll Leben und Ausdruck; die Luſt aber, mit den Mitteln der Malerei Gedanken ausſprechen zu können, iſt noch ſo neu und ſo groß, daß darüber die Grenzen des Darſtellbaren nicht immer eingehalten worden ſind. Die Prudentia mit zwei Geſichtern an Einem Kopf iſt ſo widrig, als das Hinaufziehen des H. Franz an einem Strick lächerlich u. dgl. m. Aber bei dem Ernſt der Geſammt-Auffaſſung und

Durchführung leidet die Bedeutung des Werks für die Entwickelungsgeschichte nicht die geringste Einbuße, sondern läßt es im Gegentheil als die Eröffnung eines neuen Wegs zu neuen, erfreulichen Zielen gelten. Ein großer Fortschritt gegen die Bilder der Oberkirche ist wahrzunehmen in der richtigern Zeichnung, in bessern Proportionen, ausdruckvolleren Gesichtzügen und Bewegungen. Für den Faltenwurf ist ein Styl gewählt, der durch große Flächen den Gestalten eine plastische Wirkung sichert, und die Bewegung derselben durch wenig kleine Faltenzüge andeutet. Das Colorit ist licht ohne Schattenmassen und eigentliche Modellierung.

Weiterhin malte Giotto im südlichen Querschiff der Unterkirche die Geburt Christi mit der Verkündigung der Hirten, die Anbetung der Könige, die Darbringung im Tempel, gegenüber die Flucht nach Aegypten, den Kindermord und Christus im Tempel; dann noch an der ersten Wand die Kreuzigung und gegenüber die Auferweckung eines Kindes der Familie Spini durch den H. Franz. Ueberall verbindet Giotto das sagenhaft Poetische mit dem Natürlichen: Engel sind bei der Anbetung der Könige, wie bei der Geburt Christi gegenwärtig und umflattern mit den heftigsten Schmerzausbrüchen den Gekreuzigten; Wartefrauen bereiten dem Neugebornen das Bad, Einer der Könige legt seinen Purpurmantel ab, ehe er dem neuen Weltbeherrscher sich naht, auf der Flucht führt Joseph den Esel, den ein Knabe nach italienischem Brauche treibt, und dem eine Magd mit dem Bündel nothwendiger Leibwäsche folgt; aber Engel dienen als Wegweiser. Unter dem Kreuze Christi stehen außer den Marien mit Johannes und Magdalena auch der H. Franz mit einigen Ordensbrüdern. Bei der Erweckung des Kindes erscheint der H. Franz von einem Engel begleitet am Himmel, steht aber auch unmittelbar neben dem Kind, das er an

der Hand aufrichtet.*) Außerdem ist in dieser Abtheilung des Querschiffs noch ein S. Franciscus in ganzer Gestalt, der auf ein gekröntes Skelett zeigt, und in der Lunette über der Thür ein Brustbild des Heilandes.

In allen Beziehungen der Composition und Zeichnung ist in diesen Gemälden ein weitrer Fortschritt des Künstlers wahrzunehmen, vornehmlich in der Beobachtung der Natur und des Lebens. Zu besondern Neuerungen dürfte die Art der Kreuzigung mit einem Nagel für beide Füße gehören, die fortan Regel ward.**) Bereits auch tritt die Lust ein, die Gemälde mit Architekturen zu bereichern, so daß z. B. die h. Jungfrau die Könige in der Halle eines Palastes empfängt; wobei nicht unbeachtet bleiben darf, wie in diesen Dingen der Geschmack sich gegen die Deckengemälde, und noch mehr gegen die Gemälde der Oberkirche zu klären angefangen hat.***)

Im Jahre 1298 erhielt Giotto von dem Cardinal Gaetano Jacopo Stefaneschi, einem Nepoten von Papst Bonifacius VIII.,†) den Auftrag, „das Schiff Petri" zu malen, offenbar mit Bezug auf die Zeitereignisse, da die Kirche durch den Streit der Cardinäle bei dem 27 Monate langen Conclave und durch die endliche unglückliche Wahl Cöleſtin's in große Gefahr gerathen, aus welcher sie das energische Vorgehen Bonifacius' VIII. gerettet.††)

---

*) Nach der Beschreibung bei Crowe und Cavalcaselle I. p. 250 (D. A. I. p. 207).

**) Duccio's Tafel in Siena mit dem gleichen Motiv ist später; aber allerdings des Nicola Pisano Kreuzabnahme in Lucca älter.

***) v. Rumohr a. a. O. II. 87 schreibt diese Gemälde dem „Giovanni di Milano" zu; ich folge (mit Bezugnahme auf meine obige Bemerkung) dem Ausspruch Cavalcaselle's.

†) „pronepos Nicolai III" nennt ihn Cancellieri an der weiter unten angegebenen Stelle.

††) S. die Geschichtliche Einleitung, S. 2 f.

Das Schiff befindet ſich auf wogendem Meere, die Winde blaſen mit vollen Backen in die Segel, die Apoſtel zittern; da ſehen ſie den Herrn auf den Wogen wandeln; Petrus (Cöleſtin) will es ihm gleich thun und — ſinkt; der Herr (Bonifacius) bringt ihn in Sicherheit und beſchwichtigt die Stürme, die dem Schiff (der Kirche) den Untergang drohten; am nahen Ufer ſitzt ein Fiſcher (die Gemeinde) in nun ſorgloſer Ausübung des Geſchäfts. Die Anſpielung auf den ſeiner Sache gewiſſen Stellvertreter Chriſti, auf die ſchwankende Kirche und ihre beſorgten Diener iſt deutlich und die Beziehung auf das bürgerliche Leben gut gewählt und ausgedrückt.*) Das Ganze war in Moſaik ausgeführt für den Porticus der Peterskirche.**)

Für denſelben Cardinal fertigte Giotto die Capelle und die Altartafel von S. Pietro.***) Die Capelle exiſtiert natürlich nicht mehr, die Altartafel, ein auf beiden Seiten bemaltes Triptychon mit Predella, wird, größtentheils wohlerhalten, in der Stanza Capitolare der Peterskirche aufbewahrt.†) Paulus

*) In einem Necrologio des Vaticaniſchen Archivs, p. 87 iſt die Nachweiſung über die Beſtellung enthalten. Vasari ed. L. M. I. p. 322 not. 2.

**) Beim Abbruch derſelben wurde es beſchädigt und öfter von einem Ort zum andern gebracht, bis es endlich mannichfach reſtauriert und moderniſiert in der Vorhalle der jetzigen Peterskirche wieder eine bleibende Stelle gefunden. Vasari ed. L. M. I. p. 323. not. 1. Eine Copie nach dem Original des Giotto von Fr. Beretta iſt in S. Maria della Concezione zu Rom. Geſtochen iſt es von Gir. Moſciano.

***) „di sua mano dipinse la capella e la tavola di San Piero in Roma" ſagt Ghiberti in ſeinem Commentario II. (Vasari ed. L. M. I. p. XVIII).

†) Crowe und Cavalcaſelle I. p. 253 (D. A. I. 210) halten dieſe Tafeln nur für die Reſte eines ſechseckigen Ciboriums, ſo daß die Hälfte verloren gegangen wäre. Abgeſehen von der in den vorhandenen Tafeln enthaltenen klaren Durchführung eines abgeſchloſſenen Thema's würde die Bemalung der Rück- alſo Innenſeiten des Ciboriums unerklärlich ſein. Die Altartafel ſtand, gleich der von Duccio im Dom von Siena, frei auf dem frei ſtehenden Altar, ſo daß ſie von beiden Seiten geſehen werden konnte. Auch wird in Cancellieri, de secretariis vet. Basilicae Vaticanae, p. 1464

und Petrus als die beiden Haupt-Apostel der Kirche Christi, für die sie ihr Leben dahin gegeben; Petrus aber als der erwählte ewige Vertreter Christi auf Erden — das ist das Thema des Altarwerks, das in Nebenräumen noch eine mehr episodische Ausführung erfahren hat!

Auf der Vorderseite der mittlern Tafel sehen wir den segnenden Heiland von einer zahlreichen Engelschaar umgeben; zu seinen Füßen knieend den Stifter des Werks, den Cardinal Stefaneschi.*) Auf der Rückseite sitzt Petrus im päpstlichen Ornat auf dem Thron, zwischen zwei Engeln und zwei von ihren Schutzpatronen begleiteten Bischöfen. Im Giebel über Christus erscheint die Halbfigur Gottes mit der Erdkugel und den Schlüsseln des Paradieses; daneben Propheten in Rundbildern; im Giebel über Petrus ein Engel mit dem Buche (des Lebens?) und Propheten. — Auf der Vorderseite des rechten Flügels ist das Martyrium des H. Paulus, auf der des linken Flügels das des H. Petrus abgebildet. Noch hat die Gestalt des Paulus die knieend betende Haltung, während sein abgeschlagenes Haupt schon auf der Erde liegt. Der Henker steckt das Schwert in die Scheide; 2 Frauen knieen vor dem Todten und neigen sich über ihn; ein Mann zeigt unverhohlen seine Entrüstung über die Blutthat; niederschwebende Engel drücken ihren Schmerz aus; Bewaffnete füllen den Hintergrund. — Auf der Petrustafel ist die Kreuzigung des Apostels (den Kopf nach unten) dargestellt. Eine

---

das Werk Giotto's als „Veteris Confessionis T. Petri Tripticum" bezeichnet und genau beschrieben. S. die ausführliche Stelle in Vasari, ed. Della Valle am Ende von Giotto's Leben; oder in der deutschen Ausgabe I. p. 145.

*) Cancellieri, de secretariis veteris Basilicae Vaticanae (bei Crowe ꝛc. p. 253) (D. A. I. 210): „ad ejus (sospitatoris) pedes provolutum Cardinalem Jacobum Cajetani de Stefanescis . . . qui DCCC florenorum sumptu . . . huiusmodi tabulas a Jotto depingendas curavit."

Frauengruppe mit einem Kind, aus der ſich ein Weib zu dem Kreuz niedergeworfen, beweint den Martyrer. Kriegsleute zu Fuß und zu Pferd umgeben von beiden Seiten das Kreuz; Troſt bringend ſchweben zwei Engel nieder. Im Giebel ſieht man die Seele des Petrus von Engeln in den Himmel getragen; darüber das Opfer auf Moria und daneben Propheten. — Auf den Rückſeiten der Flügelbilder ſieht man die vier (nach Petrus und Paulus) bedeutendſten Apoſtel Johannes, Jacobus min., Andreas und Jacobus maj., darüber Engel und Propheten. An den pilaſterartigen Einfaſſungen ſind einzelne Heilige angebracht; andere in der Predella, die auch durch eine Madonna auf dem Thron zwiſchen Engeln und Heiligen verziert iſt.

Das Ganze iſt mit großem Fleiß und außerordentlicher Sorgfalt, wie ſie Jugendwerken eigenthümlich zu ſein pflegen, ausgeführt. Die Auffaſſung iſt durch und durch kirchlich; die Darſtellung feierlich und würdevoll bei den mehr ritualen Gegenſtänden und den heiligen Einzelgeſtalten; lebendig, voll ſprechender Motive bei der Löſung der dramatiſchen Aufgaben, wobei die Gegenſätze von Roheit und Theilnahmloſigkeit gegenüber von Mitleid, Schmerz, Entſetzen, Tröſtung und Todesfreudigkeit deutlich hervorgehoben ſind. Proportionen und Formen zeigen ein aufmerkſames Naturſtudium, die Charakterzeichnung eine bewußte Unterſcheidung von Idealgeſtalten und Bildniſſen oder bildnißartigen Perſonen. Die Farben (auch der Carnation) ſind ſehr geſättigt und ſtimmen harmoniſch zu dem Goldgrund.

Noch iſt von Giotto's Hand in Rom der Reſt eines Wandgemäldes im Lateran: das Bildniß von Papſt Bonifacius VIII. wie er, im vollen päpſtlichen Ornat, von mehren Geiſtlichen umgeben, den Anfang der Säcularfeier von 1300 verkündet. Das Bild hat, namentlich durch Uebermalung, viel gelitten, zeigt auch — was nicht verwundern kann — die Bildnißmalerei noch auf

niederer Stufe. Noch war das Studium nach dem Modell nicht in der Uebung. Giotto hatte ein Auge für die charakteriſtiſchen Züge des Lebens und der Individuen, und wußte ſie feſtzuhalten und wiederzugeben, ohne ſie abzuſchreiben.

Die nächſtfolgende Zeit würden wir — nach Crowe ꝛc. I. p. 260 (D. A. 215) — Giotto in Florenz beſchäftigt finden; eine Annahme, für welche uns die Malereien im Bargello (dem ehemaligen Palaſt des Podeſtà) den Anhaltpunkt bieten. Nach Ghiberti (ſ. o. S. 223) malte Giotto daſelbſt „die Beraubung des Staats und die Capelle der H. Magdalena", und Vaſari, der die Malereien noch wohlerhalten ſah, fügt hinzu, daß Giotto in derſelben die Bildniſſe von Dante, ſeinem Lehrer Brunetto Latini, und (ſeinem Verwandten und ehemaligen politiſchen Gegner) Corſo Donati angebracht habe. Was es mit der „Beraubung" für eine Bewandtniß gehabt, wiſſen wir nicht, da weder Ghiberti noch ein Anderer eine Erläuterung gibt Sollte, wie von Einigen angenommen wird, „die Vertreibung des Herzogs von Athen", ein Frescobild in den ehemaligen Stinche vecchie nahe beim Bargello (wovon ſpäter!) gemeint ſein, ſo hätte ſich freilich Ghiberti eines Fehlers nicht nur gegen die Kunſtkritik, ſondern auch gegen die Geſchichtskenntniß ſchuldig gemacht, da jene Vertreibung i. J. 1343 (7 Jahre nach Giotto's Tode) ſtattfand. — Anders verhält es ſich mit den Malereien in der S. Magdalenen-Capelle im Palaſt des Podeſtà. Um 1300 nahm Dante eine angeſehene Stellung in der Republik ein, deren Geſandter er am Hofe von Bonifacius in Rom war, bis infolge der unter den Siegern ausgebrochenen Entzweiung und der Uebermacht der ihm feindſeligen Partei der Schwarzen unter Carl von Valois — ihn im April 1302 die Verbannung traf. Da nun auf dem Gemälde im Bargello die Bildniſſe von Dante, Corſo Donati (dem Haupt der Schwarzen) und dem Prinzen

Carl von Valois ſich friedlich neben einander befinden, ſo müßten wir wohl annehmen, daß Giotto dieſe Gemälde vor der Verbannung Dante's, alſo um 1301 ausgeführt habe.

Als den Meiſter der Gedankenmalerei hatten wir Giotto in Aſſiſi kennen gelernt. Das Thema von der „Beraubung des Staats" deutet auf ein Bild, in welchem er — ſei es in ſymboliſcher oder in allegoriſcher Form — ſeiner Auffaſſungsweiſe vollkommen entſprechend, die üblen Folgen der politiſchen Parteikämpfe dargeſtellt haben könnte. Schwieriger iſt es, den innern Zuſammenhang der Gemälde der S. Magdalenen-Capelle zu finden. Schon über die Widmung der Capelle an die H. Magdalena fehlt uns der Aufſchluß, noch mehr über die Beziehung der kleinen Bilderfolgen an den Langſeiten zu den beiden großen Gemälden der Oſt- und Weſtſeite.*)

An jeder Langſeite war eine Doppelreihe von je 4, arabeskenartig eingerahmten Bildern aus dem Leben der Titelheiligen der Capelle, die aber zugleich für zwei andere Heilige, die Schweſter des Lazarus und die Maria Aegyptiaca, hat einſtehen müſſen. Man erkennt noch die Sünderin, wie ſie Chriſti Füße ſalbt; die Auferweckung des Lazarus; die Maria am Grabe Chriſti; das Noli me tangere; die Communion der Maria Aegyptiaca; das Glück des Marſeiller Kaufmanns, der durch Vermittelung der H. Magdalena ſeine verſtorbene Frau mit dem Neugebornen lebendig wieder findet; und den Tanz der Herodias, zu welchem hier jeder Aufſchluß fehlt. An der Chorwand

*) Dazu kommt, daß dieſe Malereien faſt ganz zerſtört ſind. Im 17. Jahrh. wurde die Capelle durch eine eingezogene Decke in 2 Stockwerke getheilt und in ein Gefängniß verwandelt. Was die Gefangenen verſchont, das wurde unter Kalktünche begraben, die man i. J. 1841 abgekratzt hat, ohne damit viel mehr, als dürftige Ueberreſte des Werks zu gewinnen, an denen die Zeit der Entſtehung nachzuweiſen ſehr ſchwierig iſt.

iſt das Paradies abgebildet (geweſen, denn der obere Theil iſt zur Unkenntlichkeit zerſtört); weiter herab ſieht man noch Spuren von in Reihen geordneten Engeln und Heiligen; im Vorgrund eine Anzahl Bildnißgeſtalten aus der Zeit des Künſtlers, links (vielleicht, vielleicht auch nicht) ihn ſelbſt, vor ihm einen Rathsherrn und einen Cardinal, beide in knieend betender Stellung, gegenüber eine gekrönte fürſtliche Perſon (Carl von Valois), dabei Dante, Corſo Donati und Brunetto Latini;*) eine Zuſammenſtellung, die, wie erwähnt, möglicher Weiſe auf die Zeit nach dem Januar 1301 hinweiſt, in welcher der Papſt den Cardinal Aequaſparta als Friedensſtifter nach Florenz geſendet hatte. — An der gegenüberliegenden Wand über dem Eingang iſt die Hölle gemalt, in welcher ſich, nach den noch halb ſichtbaren Umriſſen, die Phantaſie des Künſtlers in Dantesker Weiſe im Erſinnen von leiblichen Qualen und ſcheußlichen Geſtalten fröhlich ergangen zu haben ſcheint. Unangefochten iſt meines Wiſſens die Urheberſchaft Giotto's für dieſe Gemälde bis in unſere Tage geblieben.**)

---

*) Dante's Kopf nach einer Durchzeichnung von Mr. S. Kirkup vor der Reſtauration publicirt durch die Arundel-Society, und abgebildet bei Crowe ꝛc. I. 265 (D. A. mit den beiden andern I. 222).

**) Nun aber haben Gaetano Milaneſi und Luigi Paſſerini, deren Namen in der Kunſtforſchung von gutem Klange ſind, ſich in einer beſondern (beim Dante-Jubileum 1865 veröffentlichten) Schrift (Del ritratto di Dante Alighieri che si vuole dipinto da Giotto nella capella del Podestà di Firenze etc. 1865) gegen dieſelbe ausgeſprochen. Vor allem ſuchen ſie nachzuweiſen, daß das Bildniß Dante's auf der Mauer nicht das urſprüngliche von Giotto gemalte, ſondern eine ſpätere Copie ſei. Fil. Villani, der zeitgenöſſiſche Geſchichtſchreiber, ſagt nehmlich in ſeinem De origine civitatis Florentiae etc. von Giotto: „Pinxit insuper speculorum suffragio semet ipsum sibique contemporaneum Dantem in tabula altaris capelle;“ alſo auf die Altartafel. Und wenn Ghiberti in ſeinem o. c. Commentario von Giotto ſagt: „Dipinse nel palazio del Podestà di Firenze; dentro fece . . . la capella di S. Maria Maddalena,“ ſo führen ſie mehre Beiſpiele an, wo Capella die Altartafel bezeichnet. Im Inventar

Sind von dieſer demnach ohnehin zweifelhaften Arbeit faſt nur Schattenriſſe auf uns gekommen, ſo dürfen wir um ſo mehr uns freuen, daß wir in Giotto's künſtleriſche Thätigkeit in Padua eine befriedigende Einſicht gewinnen können. Padua erfreute ſich

---

des Palaſtes von 1382 iſt eine Altartafel beſonders aufgeführt, die ſpäter verſchwunden iſt. Die italieniſche Bearbeitung des Villani'ſchen Werkes vom Anfang des 15. Jahrh. ſpricht allerdings von dem Bildniß Dante's von Giotto „in muro", es kann aber damit die Bedeutung des Originals nicht abgeſchwächt werden, da um 1400 das Wandgemälde mit der Copie des Bildniſſes von Dante längſt gemalt, das Altargemälde wahrſcheinlich ſchon nicht mehr an ſeiner Stelle war. Milaneſi und Paſſerini verlegen die Altartafel in das J. 1326, in welchem der Palaſt des Podeſtà zur Aufnahme des Herzogs Carl v. Calabrien mit vielen Koſten ausgeſchmückt und ausgeſtattet worden. Daß um dieſe Zeit das Bildniß Dante's, deſſen Namen nun unangefochten durch ganz Italien gefeiert wurde, eher eine Stelle in dem Regierungspalaſt finden konnte, als zu Anfang des Jahrhunderts, da die herrſchende Partei ihn ſeiner Güter beraubt und ins Exil geſchickt hatte, leuchtet ein. Nun aber tritt noch ein Beweismittel heran, dem ſchwer zu begegnen iſt. Zwiſchen den Fenſtern der linken Wand befindet ſich von derſelben Hand, die die ganze Capelle ausgemalt, ein H. Venantius, mit einer Inſchrift, einem an ihn gerichteten Gebet und der Jahrzahl, die ſich als 1337 darſtellt. Eine weitere Unterſchrift ſagt: Hoc opus factum fuit tempore potestarie magnifici et potentis militis Domini Fidesmini de Varano civis Camerinensis honorabilis potestatis. — Der H. Venantius war oder iſt noch der Stadtpatron von Camerino; Fidesmini de Varano war Podeſtà von Florenz vom Juli bis zum December 1337; Giotto aber war bereits im Januar 1336 geſtorben. — Daß die ganze Compoſition der künſtleriſch-dichtenden Auffaſſungsweiſe Giotto's nicht entſpreche, habe ich ſchon oben angedeutet. Die Verwüſtung des Werks erſchwert jedes Urtheil über die Ausführung; dennoch kann man noch erkennen, daß in der Phantaſie des Malers die h. Magdalena häßlich, in der Wüſte grundhäßlich geweſen; was nicht auf Giotto hinweiſt. Ausdrucksvoll iſt die Bewegung der Heiligen mit leiſer Kopfneigung beim Noli me tangere, wodurch das Verlangen zur Bitte ſich mildert. Schön iſt die Bewegung des Engels auf dem Grabe des Auferſtandenen; ſchön auch eine Heilige neben der Magdalena, wo ſie die Abſolution empfängt. Wunderlich dagegen iſt beim Tode der Heiligen ein Dämon in Geſtalt eines nackten Jungen, der vom Sterbelager fortgeht, um das ſich eine zahlreiche Geſellſchaft in florentiniſcher Zeittracht verſammelt hat.

während des 14. Jahrhunderts inmitten unruhiger und eroberungssüchtiger Staaten der Selbständigkeit und des innern Friedens; die Universität war reich an ausgezeichneten Lehrern, die Stadt an mächtigen Familien, und das noch sehr lebendige Andenken an den in die Reihen der Heiligen aufgenommenen Mitbürger hielt in der Bevölkerung das kirchlich-religiöse Interesse rege. Solche Zustände sind der Kunstthätigkeit besonders günstig, und Padua hat es erfahren.

Enrico di Scrovegno, aus einer der angesehensten und reichsten Familien der Stadt, der Sohn des Reginaldo di Scrovegno, welchem Dante neben Vitalone Limazone einen Platz unter den Wucherern in der Hölle anweist,*) erbaute sich i. J. 1303 ein Schloß nebst Oratorium in der Arena zu Padua, widmete letztres der H. Jungfrau, der schon früher an dieser Stelle eine Capelle errichtet gewesen, und verordnete zugleich ein Fest der Verkündigung, wovon die kleine Kirche noch bis jetzt den Namen der Annunziata hat;**) die malerische Ausschmückung übertrug er Giotto.

---

*) Inferno XVII. 64.

**) Enrico mußte bald nach der Vollendung seines Werks der Uebermacht der Carrareſischen Familie weichen; auch die Seinen verließen nach seinem Tode das Schloß in der Arena, das nun in andere Hände überging, bis der letzte Besitzer es ums J. 1817 niederreißen ließ; bei welcher Gelegenheit nur mit Mühe und Noth die Capelle vor dem gleichen Schicksal bewahrt wurde. — Die verschwundene, von Scardeonius in seinen „Denkmalen Padua's" aufbewahrte Unterschrift unter dem Grabmal Enrico's in dem Chor der Capelle schließt:

Qui luxum vitae per tempora laeta secuti
Dimissis opibus remanent sine nomine muti.
Sed de Scrovegnis Henricus miles honestum
Conservat animum facit hic venerabile festum.
Namque Dei matri templum solenne dicari
Fecit ut aeterna possit mercede beari.

Documente, Rechnungen, Unterſchriften, die zur Beglaubigung dienen könnten, gibt es nicht; dennoch fehlt es nicht an Zeugniſſen aus alter Zeit für Giotto's Thätigkeit in der Arena, ſo daß wir — wenn die Gemälde nicht ſelbſt für ſich ſprächen — jeden Zweifel gehoben ſehen könnten. Benvenuto da Imola, ein Philoſoph, Philolog und Hiſtoriker des 14. Jahrhunderts, Freund des Boccaccio und Petrarca, erzählt in ſeinem Commentar zum Dante, bei der bekannten Stelle des Purgatorio IX. 94. „Credette Cimabue etc.“ das Zuſammentreffen Dante's und Giotto's in Padua.*) Dante's Anweſenheit in Padua iſt durch einen gerichtlichen Act vom J. 1306, der im ſtädtiſchen Archiv aufbewahrt wird, feſtgeſtellt. Giotto war damals 30 Jahre alt, was der Imoleſe „in jungen Jahren“ nennt, obſchon er ihn, wie er weiter erzählt, als Familienvater von Dante in ſeinem Hauſe necken läßt. — Ein zweiter Zeuge für Giotto als den Maler in der Arena iſt Michele Savonarola, der in ſeiner Epistola de laudibus Patavii 1444 ſchrieb, daß Giotto die Capelle in der Arena und anderes in Padua gemalt und ſich lange daſelbſt aufgehalten.**)

Successit vitiis virtus divina prophanis
Coelica terrenis quae praestant gaudia vanis,
Cum locus iste Deo solenni more dicatur,
Annorum domini tempus tum tale notatur:
Annis mille tribus terceutum Martius almae
Virginis in festo coniunxerat ordinis palmae.

*) Accidit autem semel, quod dum Giottus pingeret Paduae, adhuc satis iuveuis, uuam capellam in loco, ubi fuit olim Theatrum sive Arena, Dautes pervenit ad locum. Quem Giottus houorifice receptum duxit ad domum suam. Muratori, Antiquitates Italicae, I. p. 1186.

**) Et primum in sede locabo Zotum Florentinum, qui primus ex antiquis et mosaicis figuras modernas mirum in modum figuravit. Cuius in arte tanta fuit praestautia, ut et aliorum usque modo princeps habitus est. Hic magnificam amplamque Nobilium de Scroviniis Capellam suis cum digitis magno cum pretio pinxit, ubi uovi et veteris

Wir ſtehen demnach vor einem ſicher beglaubigten Werke des großen Florentiners, das durch ſeine Conception und ſeinen großen Umfang mehr als jedes andere geeignet iſt, die ganze Fülle ſeines Genius und zwar in jugendlicher Kraft kund zu geben, wobei wir des Vortheils uns erfreuen, daß es weniger, als andere ältere Malereien, unter den Unbilden nachfolgender Zeiten und Geſchlechter gelitten hat.

Schon der Eintritt in das Heiligthum iſt von dem wohlthuenden Gefühl, der Folge des harmoniſchen Zuſammenwirkens von Architektur und Malerei begleitet. Scheint es doch als habe der Architekt nur für den Maler gearbeitet, als habe der Maler nur den Gedanken des Architekten weiter ausgebildet; ja an der Wand des Triumphbogens hat er es ſogar wörtlich — durch gemalte Niſchen. Einfachheit und heitre Feier ſind der Grundcharakter des Gebäudes. Breite, hohe, helle Flächen des einſchiffigen Langhauſes bei doch gemäßigtem Licht, das durch hohe ſchmale Rundbogenfenſter der Südſeite eindringt; ein Tonnengewölbe über dem nicht breiten Schiff; der Altar in der Mitte des durch den Triumphbogen verengten, tiefen und umdüſterten Chors; überbaute Niſchen dahinter, überbaute Chorſtühle daneben. Hier mußte Giotto die Stimmung finden zur Verherrlichung der in Lobgeſängen gefeierten Heiligen, welcher der Ort geweiht war.

Ein reicher Sternenhimmel breitet ſich am Gewölbe der Kirche aus, aus dem die Bilder der heiligen Jungfrau mit dem Kinde, und des Erlöſers, ein jedes von 4 Heiligen des Alten

---

testamenti imagines velut viventes apparent. . . . Et tantum dignitas civitatis eum commovit, ut maximam suae vitae partem in ea consumaverit, et ut in sic post se relictis gloriosis figuris in civitate semper viveret. — M. Savonarola, de laudibus Patavii bei Muratori a. a. O. Tom. XXIV.

und des Neuen Bundes umgeben, herabſchauen; einzelne Halbfiguren, das Thema des ganzen Oratoriums: Madonna, die Mutter des heiligen Kindes, und Chriſtus der Weltheiland! Wo nur das Auge ſich hinwendet, trifft es auf Bilder; alle Flächen, alle Winkel, ſelbſt die Fenſtervertiefungen ſind ausgemalt; aber alle dieſe Malereien (einige Kirchenheilige im Chor ausgenommen, die zur Familie des Stifters in Beziehung ſtehen mögen) führen nur das eine Thema: Maria und Chriſtus, weiter aus.

An jeder Seitenwand des Schiffs ſind drei Bilderreihen über einander, geſchieden und eingefaßt durch reich ornamentierte Rahmen. Die oberſte Reihe enthält die Erzählung von Maria's Geburt bis zur Verkündigung, unter Vorausſchickung der anmuthigen Geſchichte ihrer Aeltern. Die Verkündigung — gewiſſermaßen das Titelblatt der Capelle (der Annunziata) — am Triumphbogen bildet den Uebergang zur Geſchichte Chriſti, die in den zwei untern Reihen bis zur Ausgießung des heil. Geiſtes fortgeführt iſt, an welches letzte Bild ſich im Chor die Legende vom Tode und der Verklärung der Jungfrau anſchließt, als die Höhe, als die unentbehrliche Vollendung der ganzen Conception des Hohenliedes von der Madonna.*)

*) Bekanntlich werden die Arbeiten im Chor dem Taddeo Bartoli zugeſchrieben, ich weiß nicht auf welche Autorität. Vaſari geht nicht weiter, als daß er Taddeo in der Arena malen läßt. Weder Savonarola, noch der Anonymus des Morelli, noch Scardeonius, noch ſonſt ein ältrer Schriftſteller weiß von dieſem Ereigniß. Der Erſte, dem man es, meines Wiſſens, nacherzählt, iſt Giulio Mancini Saneſe, deſſen Glaubwürdigkeit ſogleich erhellt, wenn man am Schluſſe ſeiner Notiz lieſt, daß von Taddeo Bartoli nichts in ſeiner Vaterſtadt zu ſehen ſei! Das ſchrieb ein Sieneſer, der doch wohl einmal im Palazzo pubblico ſeiner Vaterſtadt ſich umgeſehen haben konnte! Wie ſollte Giotto, wie ſollten die Beſitzer der Kirche den Chor derſelben, den heiligſten Theil, ohne Bilderſchmuck gelaſſen haben, bis nach 100 Jahren es Einem eingefallen, auch ihn ausmalen zu laſſen? Wohl

Aber mit dem Lobe der Madonna will der Künſtler nicht enden. Er hat der andächtig verſammelten Menge noch mehr zu ſagen; ſie an noch Größeres zu erinnern! Das Leben der heiligen Jungfrau findet ſeine Bedeutung in ihrer Beſtimmung als Mutter des Weltheilandes; ihr Lebensende mahnt an den allgemeinen Tod, ihre Wiedervereinigung mit Chriſtus an unſere Aufgabe, unſere Hoffnung. Dem Eintretenden tritt der Künſtler mit dem erſten, dem Austretenden mit dem zweiten Gedanken entgegen.

In der Mitte des Tribunenbogens ſehen wir den Herrn der Macht und Herrlichkeit, den König des Himmels, in erhabener Ruhe auf dem Throne ſitzen;*) zwei Engel zu beiden Seiten ſind ſeines Winks gewärtig; ein Doppelchor von Thronen, Mächten, Herrſchaften u. ſ. w. nahen ſich anbetend und opfernd; edle, ruhig ſchwebende, nach der Gottheit auf- oder ſich gegenſeitig anblickende geflügelte Geſtalten, um das Haupt den goldenen Schein. Das „Gloria in excelsis!“ ſpricht aus dem ganzen Bild.

Und wenn man ſich nun wendet, die Kirche zu verlaſſen, ſo ſteht in großen und gewaltigen Zügen der Tag des Gerichts vor unſern Augen. Ueber dem aufgerichteten Kreuz, umgeben von zahlloſen Schaaren der Engel, im Beiſein der Zeugen ſeines Lebens, Lehrens, Leidens und Auferſtehens, erſcheint Chriſtus, Seligkeit und Verdammniß ausſprechend. In ausdrucksvollen Bildern ſchildert uns der Künſtler die Seligkeit der Frommen, die Verdammniß der Böſen; und um uns zu ſagen, daß es von

---

aber könnte Taddeo Bartoli mit Reſtauration der Malereien betraut geweſen ſein; denn viele der Uebermalungen gleichen ſeiner Handſchrift.

*) Dieſe Figur iſt in Tempera auf eine Thüre gemalt, die nach dem Dachraum über dem Chor führt. Sie iſt faſt ganz verdorben; die anbetenden Engel ſind es großentheils.

uns abhänge, welchem Ziel wir zugehen wollen, ſtellt er die Führer zu jedem mitten unter uns: die Laſter auf die hölliſche, die Tugenden auf die himmliſche Seite.

So tritt uns dieſe Fülle von Bildern in den Zuſammenhang Einer umfaſſenden Idee. Nicht Zufall und Willkür geben der Capelle ihren Bilderſchmuck; ſondern poetiſche Conception ſchuf ein großes religiöſes Gedicht, deſſen einzelne Geſänge ein ſchlagend richtiges Gefühl, ein weiſe berechnender Geiſt ordnete, eine klare und reiche Phantaſie ausbildete.

Mit dem Blick nach oben trifft der Beſchauer auf die Einleitung zum ganzen umfaſſenden Werke.*) Goldene Sterne auf blauem Grunde bilden den Himmel, aus welchem die Bruſtbilder der heiligen Jungfrau und ihres Sohnes, umgeben von ihren Verkündigern und Zeugen herabſchauen. Drei architektoniſch reich verzierte Bänder ſind mit den Bildniſſen der Vorältern Chriſti geſchmückt.**) Als ob es danach die Frage nach Chriſtus und Maria zu beantworten gälte, beginnt nun der Künſtler auf die einfachſte, anſpruchloſeſte Weiſe die Erzählung der größten Geſchichte der Erde, als wär's eine Volksſage und Kinder ſeine Hörer: „Vor Zeiten lebte ein frommer Mann, Namens Joachim mit ſeiner Ehefrau Anna; ihrem häuslichen Glücke fehlte nichts,

---

*) v. Rumohr ſagt (It. Forſch. II. p. 68) von demſelben, daß es ſich „im traurigſten Zuſtande befände, da die Malereien von ungeſchickter Hand gewaſchen und mit Leimfarbe neu bemalt worden." Ich habe bei einem längern Aufenthalt in Padua 1837 dieſelben genau unterſucht und v. Rumohr's Ausſpruch viel zu weit gehend gefunden. Was ich damals über den Zuſtand der Bilder niedergeſchrieben (und im Kunſtblatt d. J. S. 380 veröffentlicht) hat im Weſentlichen noch jetzt volle Gültigkeit. Ich werde bei jedem Bild in der Note darüber berichten, und zugleich angeben, welche Bilder mir urſprünglich von eines Gehülfen Hand herzurühren ſcheinen.

**) Erhalten, als wären ſie eben vollendet und unberührt.

als ein Kind, um das sie Gott lange schon vergebens gebeten. Joachim glaubte, sich Gott nicht demüthig und ehrerbietig genug bezeigen zu können und opferte sogar an einem solchen Tage im Tempel, da es nur Vätern die Sitte gestattete, Gaben darzubringen. Der strenge Hoheprieſter, den frommen Sinn Joachim's verkennend, verweigerte die Annahme des Opfers und wies den Geber zum Tempel hinaus. Es half ihm nichts, daß er sich noch einmal mit demüthiger Geberde an den Prieſter wandte; er mußte zu seiner großen Beschämung den Tempel verlassen. Aber nun verließ er auch die Stadt. — Soweit das erste Bild!*) — 2: Tief betrübt durch die erlittene Schmach sucht Joachim die Einsamkeit; er geht zu den Hirten in die Wüste. Demuth, tiefer, aber stiller Schmerz sprechen aus der in sich gekehrten, mit verschränkten Armen wandelnden Gestalt des Alten, vor dem die Hirten, über den Hergang der Dinge völlig ununterrichtet, ziemlich verwundert, um den Gruß verlegen scheinen, mit dem sie ihn anreden sollen. — 3: Joachim's Frau härmt sich indeſſen daheim und bittet Gott unabläſſig um ein Töchterchen. Wie sie denn auf ihren Knieen im Gebet liegt — die Magd sitzt neben ihr und spinnt, unbekümmert um das, was neben ihr vorgeht, — erscheint der Engel Gabriel am Fenster und bringt ihr die frohe Botschaft von der Erhörung ihres Gebets. — 4: Joachim, deſſen Opfer im Tempel nicht angenommen worden, opfert nach patriarchaliſcher Weiſe bei den Hirten auf dem Felde, und trägt am Boden kriechend Gott sein inbrünstiges Verlangen vor, deſſen Gewährung nun auch ihm

*) 1. Erhalten mit Ausnahme der blauen Gewänder, was für alle folgenden Bilder gilt.
2. Erhalten.
3. Erhalten; von fremder Hand.
4. Erhalten.

durch den Boten Gottes verkündet wird, der ſelbſt mit ſeiner Hand aus den Wolken reicht, die Opfergabe zu empfangen. — 5: Zum zweiten Male (und jetzt im Traume) erſcheint der Engel dem noch immer bei den Hirten weilenden Joachim, und befiehlt ihm Rückkehr in ſein Haus. Tief in Schlaf verſunken ſitzt der Alte im Felde, das Haupt mit den Armen geſtützt; Heerde und Hirten unbekümmert daneben. — 6: Joachim, gehorchend dem göttlichen Geheiß, geht nach Haus. Vor der Schwelle ſchon empfängt ihn Anna mit züchtiger, aber inniger Umarmung; die Demuth, der Grundzug in Joachim's Charakter, erlaubt ihm kaum die Annahme, geſchweige die Erwiederung der ehelichen Zärtlichkeit; was von einer Anzahl junger, anmuthiger Jungfrauen, die Anna ſich zur Geſellſchaft erleſen, theilnehmend flüſternd bemerkt wird. — Soweit führt uns die oberſte Reihe der Südwand. Das erſte Bild der gegenüberliegenden Wand 7: erzählt die Geburt der Maria, wie die Wöchnerin das ſorgſam von Wärterinnen gebadete Kind an ſich nimmt. — 8: Maria's erſter Tempelgang. Theilnehmende Freunde nebſt den Aeltern begleiten die Kleine, die keck die Tempelſtufen hinanſteigt, während die Mutter, ihr folgend, zu etwas gemeſſenerm Gange ſie zurückhalten will; der Hoheprieſter aber ſich freundlich neigt zu ihrem Empfange. — 9: Maria, in die Jahre der Mannbarkeit gekommen, verweigert gleichwohl die Ehe. Doch ergiebt ſie ſich dem älterlichen und prieſterlichen Willen, da ein Orakel im Tempel ihr den Bräutigam für ſie zu bezeichnen verſpricht. Alle unverheiratheten Männer aus dem Stamme David ſollen

---

5. Erhalten.
6. Vollkommen erhalten.
7. Von fremder Hand; leidlich erhalten.
8. Von fremder Hand; erhalten.
9. Die alten Köpfe übermalt oder von fremder Hand; ſonſt erhalten.

ſich einfinden und trockene Stäbe mitbringen. Der Stab des erleſenen Bräutigams wird in Blüthe ausſchlagen. Der Prieſter ſammelt die Stäbe ein, um ſie auf den Altar zu legen. — 10: Da liegen ſie, und ſämmtliche Freier nebſt dem Prieſter erwartungsvoll im Gebet vor dem Altar. (Offenbar abſichtlich geht hier Giotto langſam von Moment zu Moment fort, die Spannung der Erwartung auszudrücken, in welcher die Betheiligten ſich befinden. Ebenſo beabſichtigt erſcheint die ganz gleiche Stellung der Freier, um damit die Alle gleichmäßig beherrſchende Stimmung zu bezeichnen.) 11: Joſeph's Stab blüht! der Prieſter vermählt ihm Marien. Gleichgültig oder auch betrübt ſehen die jüngern Mitbewerber zu, und der jüngſte bricht ſein dürres, nun unnützes Reis entzwei. — 12: Nach der Trauung geht man nach Haus. Maria — wie iſt ſie ſo lieblich, und doch ſo edel! — folgt ihrem Gatten, der mit ihrem Vater vorausgeht; ihr folgen die Brautjungfern. So als Braut, einſam in der Mitte, von Keinem geführt, mit Keinem verbunden, ſpricht ſich ihr Verhältniß zu Joſeph, ihre Bedeutung für die künftige Geſchichte in klaren Zügen aus. In glücklichem Contraſt ſtehen die Pfeifer und Geiger, die den feierlichen Zug mit fröhlicher Hochzeitmuſik empfangen.

Mit dieſem Bilde haben wir die zweite Reihe durchlaufen, und ſind — ausgegangen vom Tribunenbogen — auf der andern Seite zu dieſem zurückgekehrt, an welchem nun die Verkündigung, das Titelblatt der Capelle, in die Erzählung eingreift. 13: Die Umgebung iſt einfach häuslich; der Engel iſt durch den Bogen von der ſeine Botſchaft knieend anhörenden

10. Erhalten.
11. Sehr beſchädigt; auch wohl fremde Hand.
12. Deßgleichen.
13. Ganz übermalt.

Jungfrau getrennt. — Darunter 14: der Beſuch bei Eliſabeth. — Die zweite Reihe der Südſeite beginnt mit 15: der Geburt Chriſti. Maria, auf dem Ruhebett liegend, wendet ſich nach uns zu, im Begriff, das Kind in die Krippe zu legen. Von rechts her kommen die Hirten; Joſeph ſitzt nachdenklich und unzufrieden im Vorgrund und bekümmert ſich weder um die Mutter, noch um das Kind, noch um die kommenden Bauern, noch um Ochs und Eſel im Stall. — 16: Die Anbetung der Könige bringt den guten Nährvater in eine ganz andere und beſſere Stimmung. — 17: Die Darſtellung im Tempel iſt in ihrer höchſten Bedeutung gefaßt. Sagte uns ſchon im erſten Bilde (dieſer Reihe) das Herantreten der Hirten, daß etwas Geheimnißvolles; im zweiten die Verehrung der Könige, daß etwas Wunderbares hier ſei, ſo ſehen wir im dritten, daß ein Heiliges geboren iſt. Es neigt ſich der greiſe Simeon zu dem Kinde, das er mit unausſprechlicher Seligkeit anblickt; mit verhüllten Händen faßt er es und trägt es wie ein koſtbares, leicht zerbrechliches Gefäß. Das Kind ſieht ihn groß an, verlangt aber doch zur Mutter zurück, die mit vorgeſtreckten Armen und ſanft lächelnder Miene die Darbringung kund gibt. Wie hinter ihr Joſeph und eine Magd mit dem Taubenpaar den Gedanken der Darbringung vervollſtändigen, ſo wird Simeon's „Heil mir! ich habe den Heiland geſehen!" durch die hinter ihm heranhinkende Hanna verſtärkt. Es liegt ein Unſchuldzauber über dieſem Bild, den in gleichem Maße auszuüben der vollendeten Kunſt nur ſelten gelungen iſt. — 18: Das heilige Kind wird

14. Großentheils übermalt.
15. Sehr beſchädigt.
16. Ebenfalls; fremde Hand.
17. Ganz erhalten. Abbildung in meinen Denkm. it. Malerei I. 22.
18. Voll Staub.

durch die Flucht nach Aegypten gerettet — vor 19: dem Kindermord in Bethlehem.

Auf der gegenüberstehenden Wand folgt 20: Christus als Knabe im Tempel; — 21: die Taufe Christi durch Johannes. Die Auffassung des Johannes gehört zu den eigenthümlichsten Giotto's und läßt uns tief in seine kräftige Phantasie blicken. In dieser fest, aber auf beiden Füßen stehenden, vorwärts gerichteten, doch an sich haltenden Gestalt spricht sich der Charakter des Johannes und seine Bestimmung, dem Mächtigern zu weichen, ganz aus. — 22: Die Hochzeit zu Cana. — 23: Die Erweckung des Lazarus; eine großartige, mächtig ergreifende Composition, eine Darstellung der Herrschaft Christi über den Tod. Aufgestanden aus dem Sarg (dessen Deckel noch eben beseitigt wird) und fest eingewickelt in die Leichentücher steht Lazarus aufrecht, regungslos, aber mit dem Ausdruck des wiederkehrenden Lebens im Gesicht, Christus gegenüber, der (an der andern Seite des Bildes) in der Ruhe bewußter Allmacht die Rechte segnend erhebt und so das Wunder vollbringt, dem 2 Jünger hinter ihm erwartend entgegen sehen; wofür die Schwestern des Erweckten sich anbetend vor dem Göttlichen auf den Boden geworfen. Die eingetretene Verwesung des Lazarus zu bezeichnen, verhüllen sich 2 der Augenzeugen; andere äußern sich auf das heftigste erschüttert durch die Wunderthat und rufen Fernstehende zu Zeugen herbei, während einer der Jünger neben Lazarus stehend mit ruhig auf ihn gerichteter Handbewegung sagt: „Ihr seht: es ist gethan!" — Die Nebeneinanderstellung die-

19. Sehr beschädigt.
20. Ueberschmiert!
21. Erhalten.
22. Von fremder Hand; erhalten bis auf einige Gewänder.
23. Erhalten, bis auf einen Kopf.

ſes Gegenſtandes und der Hochzeit zu Cana hat etwas Ueberraſchendes; ſie iſt aber mit Bedacht gewählt. Nachdem Giotto das Kind in die Ferne hatte tragen laſſen, führte er es als Knaben vor, über deſſen Weisheit die Greiſe erſtaunen. Durch die Taufe geht Chriſtus zu ſeinem Berufe ein. Wir ſehen ſein erſtes Wunder und ſein letztes, und als Ueberwinder des Todes zieht er — 24: unter dem Jubel des Volks in Jeruſalem ein. — Hierauf ſchließt 25: die Tempelreinigung die zweite Reihe. Die dritte beginnt, nachdem Chriſtus ſo auf das entſchiedenſte mit dem Judenthum gebrochen, mit der Gründung des Neuen Bundes, mit dem Abendmahl. — Nur auf einem Zwiſchenfeld an der Wand des Tribunenbogens zeigt Giotto, was denen übrig blieb, die nicht mit ihm waren 26: Verſchwörung und Verrath; der treuloſe Handel des Judas. — 27: das Abendmahl wird unter einer Art Baldachin, im Kreiſe ſitzend, gehalten. — 28: Die Fußwaſchung. — 29: Der Judaskuß auf dem Oelberg. Hier ſteht Giotto auf der Höhe ſeiner künſtleriſchen Kraft, und bewährt die Großartigkeit ſeiner Charakterauffaſſung in dem Gegenſatz des edel-ruhigen und doch von Schmerz durchdrungenen Antlitzes Chriſti gegen den von kleinlicher Sorge verſchrumpften, vom böſen Gewiſſen geängſteten Kopf des Judas. — 30: Chriſtus vor Kaiphas. — 31: Chriſtus verſpottet und geſchlagen, ein Bild von faſt erſchreckender Wahrheit verthierter Naturen. — Gegenüber beginnt die Reihe mit 32: der Kreuz-

24. Schlecht erhalten; wahrſcheinlich von fremder Hand.
25. Von fremder Hand; nicht gut erhalten; theilweis übermalt.
26. Uebermalt.
27. Erhalten.
28. Von fremder Hand; beſchädigt.
29. Erhalten. Abbildung in m. Denkm. der it. Malerei I. 24.
30. Von fremder Hand; wenig erhalten.
31. Erhalten.
32. Von fremder Hand; ſehr beſchädigt und übermalt.

tragung, der 33: die Kreuzigung folgt. In eigenthümlicher Weiſe tritt hier Giotto's Mangel an ſchönem Formenſinn zu Tage, den die Stärke und Innigkeit der unmittelbaren Vorſtellung gar nicht zum Worte kommen läßt. Im Ausbruch des tiefſten Schmerzes, mit welchem Magdalena an das Kreuz niedergeſtürzt, es zu umarmen, iſt ihr der Mantel von den Schultern gefallen und hat ſich wie ein Sack um ihre Füße gelegt: im äußerſten Grade unſchön, aber als eine Folge des übermächtigen Schmerzes und gänzlichen Selbſtvergeſſens wirkſam wie die Wahrheit! — 34: Die Grablegung, in welchem Bilde ſich Giotto's ganze Stärke der Seelenzeichnung zeigt; wehklagende Engel erfüllen wie ein Schwalbenſchwarm die Luft; die ganze Stufenleiter ſchmerzlicher Gefühle von tief innerlicher Betrübniß bis zum lauten Aufſchrei und krampfhafter Bruſterweiterung mit auseinandergeriſſenen Armen haben wir vor uns; ſo wie den Kampf der Gefühle bei 35: der Auferſtehung, wo er im Noli me tangere! in die Geſtalt, Mienen und Bewegung der Magdalena alle Freudigkeit des Wiederſehens, das Verlangen des Wiederhabens, und den Schmerz der ungeſtillten Sehnſucht niedergelegt hat. — 36: Die Himmelfahrt. — 37: Die Ausgießung des h. Geiſtes, offenbar abſichtlich in faſt gleicher Anordnung mit dem Bilde des Abendmahls gegenüber: die Stiftung des Neuen Bundes und die Gründung der Kirche. Chriſtus hat ſeine Sendung auf Erden vollbracht; Maria harrt in der Erinnerung ihrer Freuden und ihrer Schmerzen ihrer Wiedervereinigung mit ihm.

---

33. Erhalten, mit Ausnahme einiger Gewänder.
34. Mit Ausnahme von ein Paar Gewändern gut erhalten.
35. Gut erhalten. Abbildung in m. Denkm. der it. Malerei I. 23. 24.
36. Deßgleichen. Abbildung ebendaſ. 23.
37. Deßgleichen.

Das Gedicht geht nun, wo wir in den Chor eintreten, in eine andere Tonart über; wir kehren zur Maria zurück, der die Capelle geweiht iſt, und begleiten ſie zu ihren höchſten Zielen, in denen der gläubige Chriſt die eigenen ewigen, ſinnbildlich vorgeſtellt ſehen ſoll. Das Sinnbild der erlöſten und zur Seligkeit gelangten Menſchheit war im Mittelalter die Krönung der H. Jungfrau. Dahin führen die Bilder im Chor, deren erſtes (38) leider! zur Unkenntlichkeit beſchädigt iſt. — 39: Maria empfängt von Chriſtus die Botſchaft, daß ſie die Erde verlaſſen werde. Sie theilt die Nachricht von ihrem nahen Tode dem Johannes mit, der mit dem Ausdruck tiefen Schmerzes vor ihr niedergekniet iſt; andere Apoſtel ſcheinen dem Zwiegeſpräch an der Thüre zuzuhören. — 40: Maria auf dem Todtenbette, von den Apoſteln umgeben. — 41: Sie wird von den Apoſteln zu Grabe getragen unter dem Schutze eines Engels wider nachfolgende Feinde. — 42: Der Sarg, in welchem ſie lag, iſt leer; verwundert blicken die Apoſtel hinein, Einige zum Himmel empor, wohin ſie entſchwebt. — 43: Vor dem Throne Gottes wird ſie von Chriſtus mit der Krone des ewigen Lebens geſchmückt; zum troſtreichen Zeichen für Alle, die den Heiland im Herzen haben und behalten!

Hiermit iſt die Reihe von Darſtellungen aus dem Leben Maria's und ihres Sohnes geſchloſſen, und nur das ewige Richteramt des letztern noch der Betrachtung übrig. Bevor wir indeß uns dieſem zuwenden, wollen wir wenigſtens einen Blick auf die Verzierungen werfen, von denen die Bilder eingefaßt ſind. Hier offenbart ſich nicht nur Geſchmack, Mannichfaltigkeit, Phantaſie des Künſtlers, ſondern auch das ihm eigenthümliche Beſtreben, auf den Geiſt zu wirken, Nachdenken zu erregen und

38 ff. Die Bilder im Chor ſind ganz überſchmiert.

auf das Symboliſche der Darſtellungen hinzuweiſen. In den breiten Bändern, den Fenſtern der Südſeite gegenüber erkennt man zwiſchen arabeskenartigen und architektoniſchen Ornamenten bildliche Darſtellungen, die ſich auf die nebenſtehenden Gemälde beziehen; ſo bei der Taufe Chriſti die Beſchneidung; bei der Hochzeit zu Cana Moſes am Felſenquell; bei der Erweckung des Lazarus die des Sohnes der Sunamitin durch Eliſa; beim Einzug Chriſti in Jeruſalem den Segen Jacob's; bei der Tempelreinigung den Heliodor; bei der Kreuzigung die ehrne Schlange; bei der Grablegung Jonas ins Meer geworfen; bei der Auferſtehung den Löwen (als Sinnbild der Stärke, oder als Erinnerung an Daniel's Errettung); bei der Himmelfahrt Chriſti die des Elias; bei der Ausgießung des h. Geiſtes die Geſetzgebung Moſis u. ſ. w.

Den Chor im Rücken haben wir vor uns das Bild des Jüngſten Gerichts. Es nimmt die ganze weſtliche Wand der Capelle über der Thüre ein. In einer von Cherubim gehaltenen, regenbogenfarbigen Glorie, auf einem Regenbogen ſitzend, unter welchem die 4 Evangeliſten-Zeichen vortreten, erſcheint in übermenſchlicher Größe der Weltenrichter. Großer, ſchwerer Ernſt bedeckt das Antlitz; ſeine Haltung iſt Ruhe; die offene Rechte ſpricht Annahme, die verwendete Linke Verdammniß aus. Scheinbar zahlloſe Schaaren der Engel umſchweben in der Höhe den Thron, die vordern tragen die Paſſions-Inſtrumente; andere wenden ſich zu ihm mit Anbetung und Lobgeſang; die oberſten breiten den Himmel aus. Neben Chriſtus knien nicht, wie herkömmlich, Maria und Johannes; es ſitzen zu beiden Seiten im Halbkreis auf 12 Stühlen die Apoſtel, ernſte, würdevolle Geſtalten, ohne Bewegung und Affect. Unterhalb Chriſtus wird das Kreuz von zwei ſchwebenden Engeln (und einem knieenden Manne) gehalten, das Zeichen des Segens, das Zeichen,

das uns richtet, von welchem herab schon auf Erden Christus Seligkeit und Verdammniß verhieß.

Im Kranze der Engel, die die Glorie halten, lassen die untersten die Posaunen des Gerichts erschallen; die Gräber thun sich auf; die Todten gehen daraus hervor. Zur Rechten Christi über den Gräbern sammeln sich die Schaaren der Gerechten, von den Engeln geführt, alle freudig nach oben aufblickend; Päpste, Bischöfe, Könige, Fürsten, Geistliche, Weltliche, Männer und Frauen bilden diesen überaus herrlichen Chor.*) Ueber ihnen naht sich, gleichfalls von Engeln geführt, eine Schaar von Heiligen dem Throne Christi, von dessen Strahlenkreis (im Anschluß an die byzantinische Ueberlieferung) ein Blut- oder Feuerstrom ausgeht, der in der Tiefe als Flammenmeer die Unseligen verschlingt. Auch hier unterscheidet man Stände und Geschlechter, vornehmlich Päpste, Bischöfe und Klostergeistliche, die für Simonie und Geschlechtssünden büßen müssen, und als deren Scharfrichter hier die graue hundeartige Schattengestalt des Satanas sitzt und arme Sünder zerquetscht und verschlingt. Einzelne üben ihre Sünden noch in der Hölle aus: ein Bischof, von einem Teufel auf dem Rücken getragen verkauft um Geld seinen Segen an einen vor ihm knieenden Mann; ein nacktes Weib nimmt Geld für die Preisgebung ihres Leibes; Geschlechtssünden sind mit Vorliebe bezeichnet. Man muß Dante's bis in abschreckendste Einzelnheiten ausgeführte Phantasien seiner Höllenstrafen im Gedächtniß haben, um die Verirrungen gleichzeitiger Künstler zu entschuldigen, dem nur gedachten Widerlichen sinnlich wahrnehmbare Form zu geben, und Höllenpein als Körperpeinigung zu schildern. Uebrigens erlaubt uns die Kleinheit der Figuren in dieser Hölle das Ganze im Allgemeinen als den

*) Eine Gruppe daraus in m. Denkmalen it. Malerei I. 25.

Ort der Qual und Finsterniß, der Absonderung von Christus zu betrachten; wie denn Giotto mit sichtbarer Absicht jeden Gedanken im Bilde, seiner Bedeutung gemäß, mit größern oder kleinern Figuren gesprochen hat.

Wenn in den Mosaiken der Basiliken, wie wir gesehen haben, der Stifter derselben sich ein Denkmal zu setzen selten versäumte, so darf es nicht Wunder nehmen, wenn der Brauch auch später in Uebung erhalten worden. In der Mitte des Vorgrundes sehen wir hier einen Mann in vornehm-bürgerlicher Tracht und einen Geistlichen knien und das Modell einer Capelle halten, das von drei Engeln in Empfang genommen wird. Es ist Enrico Scrovegno, der Gründer der Capelle, mit seinem Beichtvater; „für seine Seele" hat er sie bauen lassen; und nun am Tage des Gerichts legt er sie in die Wagschale, damit diese für ihn sinke.*)

Aber freilich gibt es noch andere Dinge in die Wagschale zu legen, und Giotto nennt sie uns: es sind die menschlichen Tugenden und Laster, die er in allegorischen Figuren auf den Sockel der Seitenwände gemalt, und von denen die Einen zu den Seligen, die Andern zu den Verdammten führen.

Zunächst sehen wir rechts und links zwei Figuren, von denen die eine verblüfft von der Wand zurückprallt, gegen die sie vermuthlich mit dem Kopf angerannt ist; ihr gegenüber die andere, den Spiegel, als Symbol der Selbsterkenntniß, in der Hand, mit einem zweiten Gesicht rückwärts schauend, nachdenklich an einem Schreibepult sitzend. Es ist die Klugheit, gegenüber der Dummheit, die erste und niedrigste der Tugenden, aber doch eine Tugend, wie ihr Gegensatz ein Laster, wenn

*) Das Gewand Christi ist übermalt; die Schaar der Heiligen sehr beschädigt; alles Uebrige aber wohl erhalten; die Hölle wohl von fremder Hand.

auch das leichteſte.*) — Weiterhin eine flatternde Geſtalt, ohne Halt und Richtung, dem leiſeſten Winde folgend; ihr gegenüber, gekleidet in eines Löwen Fell, geſchützt durch ein mannhohes Schild, das feindliche Pfeile aufnimmt und abhält, in ſicherer, unwandelbarer Stellung ein Weib, in welchem wir das Bild der Feſtigkeit (Fortitudo) gegenüber der Schwäche (Inconstantia) erkennen. — Eine ſchwerere Sünde ſchon iſt der Zorn, der dem Menſchen Beſonnenheit und Feſtigkeit raubt, das Kind von Dummheit und Schwäche, im Bilde einer Frau, die ſich die Kleider aufreißt; dagegen die Mäßigung, als Folge von Klugheit und Feſtigkeit, die höhere Tugend iſt. Sinnreich iſt ſie durch das Schwert in der Scheide und durch den Zügel im Munde bezeichnet. — Das nächſtfolgende Laſter iſt die Ungerechtigkeit, vorgeſtellt durch einen Mann mit Schwert und Doppelhaken in klauenartigen Händen, der in einer mit Bäumen verbarricadierten Burg ſitzt. Die Folgen ſeines Waltens ſind in den Figuren einer Predella bezeichnet: ungeſtraft wird gemordet, eine ſchwangere Frau mißhandelt und der Landfriede geſtört. Gegenüber das heitere Bild der Gerechtigkeit auf offnem Thron, mit der Rechten die Guten belohnend, mit der Linken die Böſen beſtrafend; und die Folgen dieſer edelſten bürgerlichen Tugend: öffentliche Sicherheit! Kaufleute ziehen auf Reiſen; frohe Menſchen ſammeln ſich zu Tänzen; andere gehen auf die Jagd. — Die höchſte Sünde des Menſchen wider Menſchen iſt Ungerechtigkeit; die erſte Sünde wider Gott iſt der Götzendienſt,

*) Die Figur der Dummheit iſt neu. Aus dem Palaſt hatte eine Thüre nach der Capelle geführt an der Stelle, wohin, der architektoniſchen Eintheilung zufolge, die Dummheit zu ſtehen gekommen wäre; Giotto hatte ſie deßhalb daneben geſetzt. Beim Abbruch des Palaſtes vermauerte man die Thüre, überſtrich die Figur Giotto's mit nachgemachtem Marmor und malte auf das neue Stückchen Mauer die Dummheit, die jetzt da ſteht, zu welcher doch wahrſcheinlich die alte Modell geſtanden.

die Idolatrie; sie hinkt dem selbstgeschaffenen Trugbild nach, das sie an dem ihr um den Hals geschlungenen Stricke festhält; sie zeigt uns den Menschen im Bilderdienst als Sclaven lebloser Dinge, während der Vater des ewigen Lebens mit dem Worte der Wahrheit über ihm vernehmlich zu ihm spricht. Dagegen der Glaube, siegreich über Nekromantik und Götzendienst, das Zeichen der Erlösung in der Rechten, das Christenbekenntniß in der Linken, geschmückt mit der Tiara, das Kleid freilich an vielen Stellen zerrissen und Blößen zeigend, gibt sich als Bild der Kirche kund, durch die wir zur Seligkeit kommen sollen.*) — Weiter folgt der Neid, jenes nur dem Neidischen selbst nachtheilige Laster, wie die Schlange zeigt, die aus dem Munde einer verschrumpften Alten kriecht und nach ihren Augen züngelt. Die Pein des Neides zu bezeichnen, steht die Alte ganz in Flammen. Gegenüber die Liebe, die nur empfängt, um zu geben, die Gold in Früchte verwandelt und die Geldsäcke mit Füßen tritt. — Es ist einer der schönsten Züge unsrer Religion, daß sie die Hoffnung zur Tugend macht, zu einem Gute, das der Mensch erwerben und bewahren muß, wenn er selig werden will; in den Augen Giotto's ist sie die höchste der Tugenden, die nächste dem Paradies, in das sie den Menschen geleitet. Aber so gibt es auch auf der andern Seite kein größeres Unrecht, als die Verzweiflung. Langt die Hoffnung nach der Krone der Unsterblichkeit, so bringt die Verzweiflung sich selbst um das diesseitige Leben. Die Hoffnung sieht den lichten Himmel offen: der Verzweiflung bleibt nur die Nacht des Grabes und der Hölle!

Dieß ist der Inhalt des Gedichts, mit dessen Bildern Giotto

*) Diese beiden Figuren, die die Unterschrift Infidelitas und Fides tragen, s. in m. Denkmalen d. it. Malerei I, 21.

die Capelle der Arena zu Padua geschmückt hat; ein neuer, redender Beweis, daß er die Kunst als ein Mittel selbständiger Gedanken-Darstellung erkannt, ihr ihre volle Freiheit erobert hat. Mit bewundernswürdiger Einsicht macht er einen gegebenen Raum zum Träger seiner Gedanken; ein sicheres Gefühl wählt aus gegebenen Thatsachen das Bedeutende, und mit Folge und Gegensatz der einzelnen Darstellungen knüpft er den ersten Knoten.

In der Auffassung seines Gegenstandes — weit entfernt, wie ihm vorgeworfen worden, ein kühner Neuerer zu sein*) — hält er sich häufig an die Ueberlieferung, wie beim Tode der Maria, wo Christus die Seele der Gestorbenen in Empfang nimmt, oder beim Jüngsten Gericht, dessen Hauptgedanken schon in byzantinischen Bearbeitungen desselben Gegenstandes sich vorfinden. Dagegen wählt er auch, wo das Alte seiner Denkweise fern steht, durchaus neue Motive, wie bei den allegorischen Figuren. Ueberall schließt er sich dem Gegenstande an, das Heitere heiter, das Ernste ernst nehmend und verliert, trotz durchblickender Scherze, den Grundton kirchlicher Feierlichkeit nie. — Seine Weise der Darstellung ist einfach; mit wenigen Gestalten spricht er die Handlung aus und bezeichnet das Wesentliche durch sich selbst, indem er die Hauptfiguren hervorhebt, und durch Gegensätze. Wo er, wie bei Engelchören, in die Mehrheit übergeht, hat die Massenwirkung Bedeutung.

Fragen wir — nach diesen allgemeinen künstlerischen Beziehungen — nach der in ihm wirkenden, bildnerischen Kraft, so sehen wir vor allem, daß eigentliche Schönheit seinem Formensinn fremd war. In dem ganzen reichen Werk ist nicht eine eigentlich schöne Gestalt, oder Kopf- oder Gesichtsbildung;

*) v. Rumohr a. a. O. II. p. 44 ff.

ja, man kann ſagen — nicht eine ſchöne Linie; bald fehlt der Hinterkopf, bald iſt die Stirn unſchön vorgebaut; ſchwebende Geſtalten halten die Füße wie zum Gehen, die am Boden ſitzenden bilden oft eine formloſe Maſſe. Auch Raumerfüllung und Gruppierung wird ganz durch den Gegenſtand bedingt; allerdings nicht ganz ohne Mitwirkung des architektoniſchen Kunſtſinns. Dagegen ſehen wir in ſeinen Darſtellungen eine ſolche Wahrheit der Erfindung, eine ſolche Unmittelbarkeit der Anſchauung, daß wir kein Bild, ſondern das Ereigniß vor uns zu haben glauben. Dieſer ganz unbekümmerten Hingebung an den Gegenſtand ſteht nun eine faſt unglaubliche Gabe der Charakterſchilderung zur Seite. Wie wir in Giotto's Weiſe der Anordnung ſeine Kenntniß des Eindrucks auf die Seele anerkennen müſſen, ſo ſehen wir hier ſeine durchdringende Erkenntniß der Erſcheinungen der Seele ſelbſt. Zwar in großen allgemeinen Zügen, wie es dem Dichter ziemt, aber mit Beſtimmtheit und Feinheit zeichnet Giotto Freude und Schmerz, Hoffnung und Furcht, Anbetung und Verachtung, Güte und Bosheit, Theilnahme und Gleichgültigkeit-und ſelbſt einzelne Charaktere, deren ganzes Leben in ihren Zügen liegt. So zeigt Judas in der Nacht des Verraths nicht nur Falſchheit und Angſt, ſondern der Träger dieſer Gemüthsbewegung iſt auch wirklich jener erbärmliche, eines großen Gedankens durchaus unfähige, nur der irdiſchen Sorge um das tägliche Brot offene, verkümmerte Menſch. So würde es keinem noch ſo vollkommenen Meiſter mit allen Mitteln der vollendeten Kunſt gelingen, religiöſe Sehnſucht wahrer und ergreifender zu ſchildern, als Giotto es in der Geſtalt der Magdalena im Garten neben dem Grabe des auferſtandenen Heilands gethan. Allein das Geheimniß der Stärke dieſer Charakterzeichnung würden wir vergebens in dieſem oder jenem Zuge ſuchen. Wie die Begebenheiten, ſo faßte Giotto auch die Cha-

raktere, nehmlich im Ganzen; und wie es ihm dort nicht etwa daran lag, eine Geburt Chriſti, oder einen Tod Mariä, oder ſonſt etwas aus der Maſſe herauszunehmen und ein Bild daraus zu machen; ſondern, wie ihm die einzelnen Begebenheiten alle nur Glieder waren, die erſt in organiſcher Verbindung Leben haben: ſo ſah ſeine Phantaſie auch hier nicht einen Theil, einen Kopf, eine Bewegung für ſich, nein! als lebende Weſen erſchienen ihm die Charaktere und ihre Seele ſprach von ſelbſt aus allen Gliedern zugleich; und ſo iſt vom Wirbel bis zur Zehe, von der Haltung und Bewegung des Kopfes bis zu der des kleinſten Gliedes vom kleinen Finger Alles der übereinſtimmende Ausdruck der beabſichtigten Darſtellung. Das iſt das Weſen und die Stärke ſeiner bildneriſchen Phantaſie, die Zwillingsſchweſter ſeiner dichteriſchen! Das iſt der Geiſt der Giotto'ſchen Kunſt, der das Geſetz für alle Zeiten enthält! Welches lehrreiche Studium könnte ein Künſtler machen, wenn er nur einmal die Hände in dieſen Bildern vergleichend muſtern wollte! Wie würde er hier dieſe lebendigſte Zeichenſprache verſtanden, wie jeden, auch den kleinſten Unterſchied des Ausdrucks richtig bezeichnet finden!

Seine Zeichnung ſteht in genaueſter Uebereinſtimmung mit ſeiner Denk- und Darſtellweiſe: einfach, allgemein; aber verſtanden und gefühlt. Nicht die hundertfach gebrochene Linie eines Contours, nicht Knochen- und Muskelband dürfen wir bei ihm ſuchen; und doch ſehen wir das klare Verſtändniß der menſchlichen Geſtalt, ſelbſt der Thiere (z. B. der Hunde und Pferde unter der Allegorie der Gerechtigkeit), und erkennen durch den breiten Umriß das Gefühl der die Bewegung bezeichnenden Formen genau. An der Manier der geſchlitzten „giottesken" Augen iſt er unſchuldig; ſie kommen bei ihm nie unmotiviert vor, nie anders, als auch in der Wirklichkeit! Seine Gewänder haben

nicht die Mannichfaltigkeit der Brüche und Wendungen; aber ihre Linien gehen aus der Bewegung der Geſtalt hervor, ihre Maſſen folgen der Haupteintheilung des Körpers, dieſen weder verbergend, noch widernatürlich offenbarend; die Gänge löſen ſich richtig auf; ſchmale Falten herrſchen vor; die größern Maſſen ſind im Licht und ohne Detail gehalten. Die byzantiniſche Form der Kleidung iſt verlaſſen; eine Annäherung an die Zeittracht wahrzunehmen. Architektoniſches und landſchaftliches Beiwerk iſt ohne Nachahmung der Wirklichkeit, in einfachſter Weiſe, doch nicht ohne Geſchmack, den Compoſitionen zu beſſerem Hervortreten der Geſtalten eingefügt. Im Ganzen gilt von der Zeichnung, was von der Formengebung im Allgemeinen geſagt war: ihr Hauptcharakter iſt Lebendigkeit. Ausgebildeter ahmte man die Naturformen ſchon vor ihm nach; allein er ahmte ſie gar nicht nach; er erforſchte ihr Leben, ihre Geſetze und deren Wirkungen, er faßte ſie auf und aus ſeinem friſchen Gedächtniß ſchuf er ſie nach. Daher ihre Lebendigkeit und ihre Eigenthümlichkeit!

Die Geſetze der Modellierung, der Abrundung der Figuren kannte er nicht; doch leitet ihn ein richtiges Gefühl in der Eintheilung der Hauptmaſſen und immer nimmt er die Beleuchtung von einer Seite. Seine Färbung, faſt nur Erſatz der mangelnden Modellierung, iſt farbige Zeichnung. Zu nahe ſteht ſeine Anſchauungsweiſe der Architektur und Plaſtik, als daß die Farbe ihm als ein der Malerei beſonders angehöriges Förderungsmittel hätte erſcheinen können. Wie die Bildhauer ſeiner Zeit ſich der Farbe und des Goldes bedienten, um ihre noch nicht durchgebildeten Geſtalten beſſer hervorzuheben, ſo bediente ſich Giotto der Farbe und wählte, der größern Deutlichkeit halber, den lichten Ton. Wo möglich brach er die Farbe nicht durch Schwarz, ſondern wieder durch Farbe und wählte deßhalb oft ſchillernde Gewänder.

Die allegorischen Figuren sind (als wären sie Sculpturen) grau in Grau; nur die Gesichter und Hände etwas gefärbt. Die Ausführung ist sehr fleißig und beweist, daß er sich sehr feingeriebener Farben bediente. Weit entfernt von Flüchtigkeit sehen wir ihn vielmehr bis zur vollendeten Glätte mit feinen Farbenlagen und Strichen die Bilder ausführen. Contoure zeichnete er dann zur Bestimmung und Deutlichkeit, jedoch nicht mit dickem Pinsel, mit einer dunkeln Farbe um das Gemalte, wodurch dieses (für die zur Betrachtung nothwendige Ferne) zugleich bestimmt und weich erscheint. Diese Contoure zeigen eine leichte und sichere, vom feinsten Formgefühl beseelte Hand.

Die bei diesen Gemälden angewendete Technik ist jenes Mittelfresco, das die letzte Ausführung erst mit Temperafarben erhielt. Von den Farben haben sich Ocker, natürliche und gebrannte, am besten erhalten; auch grüne Erde und ein andres Grün, das im Ton dem Kobaltgrün gleicht. Dagegen ist alles Blau zu Grunde gegangen. Blaue Gewänder hat Giotto gewöhnlich roth (mit caput mortuum) untermalt, um ihnen einen warmen Ton zu geben.

Inschriften, mit Ausnahme der Bezeichnungen der allegorischen Gestalten, habe ich nicht entdecken können.*)

Wenn ich mich länger bei dem Werke in der Arena aufgehalten und ausführlicher darüber mich ausgesprochen, als bei andern Arbeiten Giotto's, so geschah es, weil es das bedeutendste ist von allen die ich kenne, und weil ich daran den künstlerischen Charakter des Meisters am klarsten und genügendsten entwickeln konnte. Padua wird, da er lange Zeit daselbst gelebt, wohl noch mehr Arbeiten von ihm aufzuweisen gehabt

*) C. Naya in Venedig hat von dem gesammten Cyclus photographische Nachbildungen gemacht.

haben.*) Wir wiſſen außerdem,**) daß er den Capitelſaal des Kloſters S. Antonio ausgemalt hat, ohne den Inhalt des daſelbſt ausgeführten Werks genau zu kennen, da um 1750 eine neue Decke eingezogen und alle Wände des Saales übertüncht worden. Was man in unſern Tagen mühſam hervorgekratzt, ſind einige Heiligengeſtalten in Niſchen,***) von denen ich mir nicht zu entſcheiden getraue, ob ſie von oder unter Giotto gemalt ſind. Ebenſowenig will ich die Verkündigung mit der erſchrockenen Maria, die Stigmatiſierung des H. Franz und ſein Martyrium in den Lunetten des Saales ihm zu- oder abſprechen, da die Bilder in einem Zuſtand ſind, der eine ſichere Beurtheilung nicht wohl geſtattet.

Zur fernern Verfolgung von Giotto's Kunſtthätigkeit wenden wir uns zurück nach ſeiner Vaterſtadt Florenz und hier zunächſt zu dem Convent der Franciscaner von S. Croce, in welchem er vielfach beſchäftigt geweſen. 4 Capellen und 4 Tafeln hat er, nach Ghiberti's Zeugniß, hier gemalt. Unverſtand und Roheit einer überbildeten ſpätern Zeit haben ſeine Wandgemälde übertüncht. †) Zwei dieſer Capellen ſind in den Jahren

---

*) Crowe ꝛc. I. 281 (D. A. I. 233) beſchreiben das noch wohlerhaltene Crucifix von Giotto in dem Chor der Arena-Capelle. Daß er im Stadtpalaſt gemalt hat, iſt durch einen Zeitgenoſſen, Riccobaldo Ferrareſe (bei Muratori a. a. O. IX.), geſt. 1313, beſtätigt, der Gegenſtand aber nicht angegeben. Der Palaſt iſt 1420 abgebrannt. S. Crowe ꝛc. I. p. 293 (D. A. I. 243).

**) Durch M. Savonarola a. a. O. und den Anonymus bei Morelli.

***) Jeſaias, Daniel, Franciscus, Clara, Antonius, mehre Gerippe, und die Reſte einer Geſtalt mit einem Spruch aus dem Prediger Salomo (Memor esto iudicii mei, sic enim erit et tuum. Heri mihi, hodie tibi. c. 38.) — Vgl. Gonzati, la basilica di S. Antonio, Padova 1352 (mit Abbildungen.)

†) Eine Inſchrift am Eingang der einen Capelle beſagt, daß ſie Bartolommeo di Simone Peruzzi i. J. 1714 habe reſtaurieren, d. h. übertünchen laſſen.

1841 bis 1863 vom Kalk befreit und die Gemälde, obſchon beſchädigt, und durch die nothwendige Reſtauration ſtellenweis um das urſprüngliche Gepräge gebracht, wieder aufgedeckt. Die erſte derſelben (die zweite rechts vom Chor) trägt den Namen der Familie Peruzzi, die ſie geſtiftet. Weder das Jahr der Stiftung noch der maleriſchen Ausſchmückung iſt urkundlich feſtgeſtellt; ſie iſt den beiden Johannes gewidmet,*) mit Bildern aus dem Leben des Täufers zur Linken, des Evangeliſten zur Rechten. Am Kreuzgewölbe ſind die 4 Evangeliſtenzeichen, an jeder Seitenwand 3 Bilder. In der Lunette der linken Wand iſt die Viſion des Zacharias im Tempel abgebildet, wie er, das Rauchfaß ſchwingend, plötzlich und mit freudigem Erſchrecken die Erſcheinung des Engels gewahrt. Auffallender Weiſe führt Giotto (ganz gegen die Tempelordnung und die Erzählung des Lucas) Zeugen der Viſion ein, Spielleute und Frauen; was ihm bis auf Gruppierung und Motive ſeine Nachfolger redlich nachgethan haben. Unter dieſem Bilde iſt die Geburt des Johannes dargeſtellt. Eliſabeth liegt im Bett, hinter welchem Zacharias (?) theilnehmend ſteht, und wird von 2 Frauen bedient; im Nebenzimmer wird von der Hebamme, in Begleitung mehrer Frauen und Männer, dem Vater das neugeborene Söhnchen dargebracht, daß er die Beſtimmung über den Namen treffe, was er denn,

*) Dieß dürfte zur Zeitbeſtimmung führen, da die Widmung ſtets zu den Patronen des Stifters in Beziehung ſteht. Crowe und Cavalcaſelle ſetzen ſie ins Jahr 1307 ff., alſo unmittelbar nach den Paduaniſchen Arbeiten. Ich laſſe ſie auch hier folgen; ohne ſie indeß der Zeit nach hier aufführen zu wollen. Außer Stande bisjetzt, die Jahre der Entſtehung dieſer Malereien angeben zu können, halte ich ihren Unterſchied in Compoſition, Zeichnung und Ausführung von den Wandgemälden in Padua für ſo groß, daß eine unmittelbare Folgeverbindung von beiden mir unglaublich iſt. Vielleicht liegen die 4 Altartafeln und die beiden von Ghiberti noch erwähnten, aber untergegangenen Capellen dazwiſchen; auch könnte noch die Capella Bardi der Capella Peruzzi vorausgehen.

noch ſtumm und ſich beſinnend, ſchriftlich zu thun in Begriff iſt. Auf dem unterſten Bild ſieht man das Gaſtmahl des Herodes in einer Säulenhalle, bei welchem gleichzeitig die Tochter mit der Laute in der Hand und begleitet vom Geigenſpiel eines ſchönen Jünglings, der ihr gegenüber ſteht, ihren anmuthigen Tanz ausführt oder beginnt, und gleichzeitig ein Scherge das abgeſchlagene Haupt des Täufers dem Fürſten darbringt, das — weiter rechts — ſie ihrer Mutter knieend überreicht hatte. — Abgeſehen von der verwirrenden Vereinigung ganz getrennter Momente in demſelben Bilde, iſt die Compoſition überaus reizend, die Zeichnung aber, namentlich der Köpfe, von großer Schönheit und Vollkommenheit, die Carnation warm, eintönig, durchſichtig. Von den ſ. g. Giotto'ſchen Augen hat er ſelber keinen Gebrauch gemacht.

Bedeutender in jeder Hinſicht ſind die Gemälde der gegenüberliegenden Wand.

In der Lunette ſieht man den Evangeliſten auf Patmos und Andeutungen der Apokalypſe: Chriſtus als Schnitter mit der Senſe, Engel ihm zur Seite, von denen der eine den Drachen bändigt, der das kreißende Weib bedroht; andre Engel, rechts und links bändigen Ungeheuer. — Darunter die durch Johannes bewirkte Auferweckung der Druſiana vom Tode in Gegenwart von Hülfe flehenden und von erſtaunten Zeugen. Auch dieſe Darſtellung mit ihren Haupt-Motiven iſt für alle ähnlichen Darſtellungen bis ſelbſt auf Maſaccio und Filippino vorbildlich geworden. Und obſchon hier im Ganzen noch die Horizontale maßgebend iſt für die Gruppierung, ſo iſt doch bereits die Gruppe der Dankenden um den Retter ganz nach dem Pyramidalſyſtem geordnet. Eine wirkſame Bedeutung iſt auch der Architektur und ihren Linien hinter den Gruppen gegeben. — Zu unterſt die Aufnahme des Johannes in den Himmel;

wie er in Gegenwart seiner Jünger und andrer Zeugen aus dem Grabe, in das er sich selbst gelegt, emporschwebt und von Christus und den Aposteln aufgenommen wird.*) Erschreckt, erstaunt, prüfend, suchend, erkennend, drücken die Umstehenden ihre Theilnahme an dem Ereigniß aus. — Am Eingangsbogen der Capelle sind Brustbilder von Heiligen angebracht. Die Zeichnung der Charaktere ist in diesen Gemälden so individuell und doch so einfach großartig, daß Giotto mit ihnen als der unmittelbare Vorgänger Masaccio's erscheint, dem er auch im sprechenden Ausdruck der Gesichtszüge nicht nachsteht.**)

In der anstoßenden Capella Bardi-Guicciardini vermißt man den klaren Zusammenhang in der Anordnung der Bilder. Sie sind alle aus dem Leben des H. Franz genommen.***) In der Lunette der linken Wand rettet sich der Heilige als Knabe nackt vor dem sehr erbosten Vater und vor Buben, die ihn mit Steinwürfen verfolgen und die zum Theil von einem Weibe, zum Theil von einem Priester daran gehindert werden, in die Arme eines Bischofs. Anstatt nun die Geschichte an derselben Wand weiter zu führen, geht der Maler an die entgegengesetzte und läßt hier in der Lunette den Heiligen mit einer An-

*) Giotto folgte dabei der Legende, die erzählt, daß dem Johannes, als er 90 Jahre alt war, Christus erschienen sei und zu ihm gesagt habe: „Komm zu mir Geliebter, weil es Zeit ist, daß du an meinem Tische mit deinen Brüdern speisest;" und als Johannes sogleich folgen wollte, weiter hinzugefügt habe: „Am Sonntag wirst du zu mir kommen." Am Sonntag darauf habe Johannes die Gemeinde in der Kirche versammelt, zu ihr gepredigt und sie ermahnt, im Glauben und in der Liebe zu bleiben, alsdann vor dem Altar eine Grube graben lassen, in die er gestiegen und betend verstummt und durch einen blendenden Lichtglanz den Umstehenden unsichtbar geworden sei. In der Grube aber sei eine fließende Mannaquelle an der Stelle des Entschwundenen entstanden.

**) Abbildung in meinen Denkmalen der it. Mal. I. 26.

***) Im J. 1853 von Gaetano Bianchi restauriert.

zahl seiner Ordensbrüder vor dem Papste Honorius knieen, der zwischen zwei Bischöfen auf dem Thron sitzend ihm die Ordensregel bestätigt. — Dann unter derselben Lunette sieht man den Heiligen vor dem Sultan die Feuerprobe bestehen, wobei einige der Muselmänner mit komischen Geberden gegen den Befehl ihres Herrn sich sträuben, es ihm nachzuthun. — Gegenüber steht St. Franz in der Mitte einer Kirche und zeigt den versammelten Brüdern seine Wundenmale. — Das unterste Bild der andern Seite führt uns ans Lebensende des Heiligen, der krank von seinen Brüdern nach S. Maria degli Angeli getragen wird, aus dem Leben scheidend sein Kloster in Assisi segnet, und zugleich in einer Vision dem Bischof von Assisi zu Monte Gargano erscheint. Endlich dem gegenüber sehen wir den Heiligen auf dem Todtenbett, offenbar die schönste Composition dieser Bilderfolge und eine der schönsten des Meisters überhaupt; wie sie denn auch den Ton angeschlagen, den die spätere Kunst auch diesseit der Giottesken für alle ähnlichen Aufgaben für unzertrennlich vom Gegenstand betrachtet hat. Zwei Mönche bedecken mit Thränen und Küssen die Hände, zwei andere die Füße; trauernd stehen 4 andere hinter ihnen; vorn kniet der ungläubige Girolamo und legt seine Finger in die Seitenwunde. Am Kopf- und am Fußende stehen Geistliche und verrichten die kirchlichen Ceremonien, während die Seele des Hingeschiedenen in den Himmel aufgenommen wird. — Hier erscheint er nun in Verklärung am Kreuzgewölbe der Capelle, umgeben von den 3 Tugenden seiner Regel, Armuth, Keuschheit *) und Gehorsam, die die 3 andern Felder der Decke einnehmen. Brustbilder einzelner Heiligen zieren den Capellenbogen, andere die Altarwand.

*) Höchst sonderbar ist diese Tugend versinnbildlicht durch eine Halbfigur in einer Art Tabernakel, vom Rücken gesehen; links ein betender Engel, rechts eine betende Heilige.

Vier Capellen hatte Giotto nach Ghiberti's Angabe in S. Croce ausgemalt. Da die Gemälde der beiden, von der Tünche befreiten mit der Beschreibung Vasari's übereinstimmen, so dürfen wir auch die Richtigkeit seiner Angaben über die beiden, die noch der Auferstehung harren, voraussetzen. Auf derselben Seite vom Chor befindet sich die Capella Giugni. Sie ist den Aposteln gewidmet, und enthält in ihren übertünchten Bildern die Martyrien derselben. Die vierte Capelle befindet sich auf der andern, nördlichen Seite des Chors, führt den Namen der Tosinghi und Spinelli und ist der heil. Jungfrau geweiht, aus deren Leben die Bilder Giotto's genommen sind, von denen, Vasari's Beschreibung zufolge, die Darbringung im Tempel eine Wiederholung des Paduanischen Bildes sein wird. Da diese Capellen neue Kunstausschmückungen erhalten haben, wird es freilich schwer, wo nicht unmöglich sein, Giotto's Werke in ihnen wieder ans Licht zu bringen, was zu beklagen ist, da die wiedererweckten den Meister in seiner Paduanischen Frische und Eigenthümlichkeit der Auffassungsgabe und in noch reicherem Besitz der Mittel der Darstellung, des wahr und lebendig sprechenden Ausdrucks zeigen.

Zu den umfassenden Bilderfolgen Giotto's müssen wir — ihres geringen Flächeninhalts ungeachtet — die 26 (1′ 2″ hohen 1′ breiten) Tafeln rechnen, auf denen er das Leben des H. Franz mit dem Leben Christi in Parallele gestellt, und die einst den Schmuck der Sacristeischränke von S. Croce ausmachten.*)

*) Crowe ꝛc. I. 255 f. bezeichnen sie als eine Arbeit von Giotto's „Schülern oder Nachfolgern", und p. 297 f. als von Taddeo Gaddi; 10 Bilder aus dem Leben des H. Franz und 12 aus dem Leben Christi sind jetzt in der Sammlung der florentinischen Akademie; 1 ist in der Pinakothek zu München; 2 besitzt das Berliner Museum.

Die Compositionen sind gewiß von Giotto; aber ausgeführt von ihm nur einige.

Die unbegrenzte Verehrung, die dem Heiligen von Aſſiſi gewidmet war, hatte ihn ſchon längſt zu einem Ebenbilde Chriſti gemacht; ſo daß Giotto mit ſeiner Parallele nur der allgemeinen, namentlich aber der im Orden der Franciscaner herrſchenden Vorſtellung ſich anſchloß; daß ſelbſt Ochs und Eſel bei der Geburt des Franciscus nicht fehlen; daß er eine Verklärung erlebt; daß er, wenn nicht gekreuzigt wird, doch die Wundenmale empfängt; im ungläubigen Girolamo eine Wiederholung des Thomas erdulden muß; und endlich auch wie Chriſtus gen Himmel fährt. Voll lebendiger Motive und dramatiſcher Wahrheit ſind dieſe Bilder friſch und leicht, mit feinem Formgefühl gezeichnet und großentheils mit ſicherm und glattem Farbenauftrag ausgeführt. Der bräunliche Ton des Colorits kommt wohl auf Rechnung des nachgedunkelten Firniſſes.*)

Von den übrigen von Giotto für S. Croce gefertigten Malereien kommt nur noch die durch ſeines Namens Unterſchrift („Opus magistri Jocti") beglaubigte Altartafel mit der Krönung Mariä in der Capella Baroncelli in Betracht.**) Sie iſt das bedeutendſte in Tempera ausgeführte Staffeleiwerk des Meiſters, von denen die uns erhalten ſind. In der Mitte des Bildes ſitzen Chriſtus und Maria auf einem gemeinſamen Thron. Demüthig neigt ſie ſich gegen den Sohn, der ihr mit beiden Händen die Krone aufs Haupt drückt. Eine Schaar knieender Engel begleitet mit Orgelſpiel, mit Saiten- und Blasinſtrumenten die feierliche Handlung; Heilige ſtehen zu beiden Seiten, u. a. Petrus und Moſes zur Linken, Paulus und Abraham zur Rechten. Der Geſammteindruck gleicht dem einer

*) Einige dieſer Tafeln ſind in der von Perſetti im Stich herausgegebenen Sammlung der Werke der florentiniſchen Akademie erhalten.

**) Vgl. oben p. 263.

kirchlichen Ceremonie, wobei übrigens die Hauptperson sich etwas plump benimmt, auch wenig Empfindung zeigt, während das Antlitz Maria's von lieblicher Demuth übergossen ist.*) Die Ausführung ist so sorgfältig, daß man geneigt sein könnte, es für früher zu halten, als die Capelle, die 1327 im Bau begonnen worden,**) wenn nicht eine gewisse Monotonie in den Engelsköpfen und auch manche Nachlässigkeit in der Zeichnung auf die vielfach in Anspruch genommene spätere Zeit des Meisters hinwiese.

Nach Ghiberti und Vasari hat Giotto, wie bereits angeführt worden, auch in Neapel mehre Werke ausgeführt, von denen die Gemälde in einem Saal des kön. Palastes sicher zu Grunde gegangen, da derselbe von K. Alfons I. niedergerissen worden ist.***) Außerdem werden ihm zugeschrieben in S. Chiara ein Madonnenbild, die wunderbare Speisung und im Refectorium ein großes Votivgemälde der königlichen Familie Robert's; sodann in S. Maria dell' Incoronata die Deckenbilder mit

---

*) Abbildung in meinen Beiträgen ꝛc. Taf. 4.

**) Nach einer Inschrift an dem Grabdenkmal rechts vom Eingange.

***) Giotto war (nach Vasari's Erzählung) von K. Robert durch dessen Sohn, den Herzog Carl von Calabrien, nach Neapel berufen worden (was im J. 1326 geschehen sein könnte, da damals der Herzog in Florenz gewesen). Wie lange Giotto in Neapel sich aufgehalten, ist nicht bestimmt zu sagen. Aber daß ihn der König sehr hoch schätzte und daß er 1330 noch in Neapel war, beweist eine Urkunde vom 20. Januar d. J. folgenden Inhalts: „Allen die diesen Brief sehen werden, Gegenwärtigen wie Zukünftigen! Diejenigen, welche Tüchtigkeit der Sitten und ungewöhnliche Tugend auszeichnet, fügen wir gern in die Gemeinsamkeit unseres Hofstaates ein. In Anbetracht nun, daß Meister Joctus von Florenz, der Maler, unser Familiaris und Getreuer, eine Stütze hat an vorsichtigen Thaten, und sich in erfolgreichen Diensten bemüht, so nehmen wir ihn zu unserm Familiaris an und in unsere Gastfreundschaft auf, und wollen, daß er die Ehren und Privilegien erhalte und genieße, wie die übrigen Familiares, nachdem wir in ordentlicher Weise den gewohnten Eid von ihm erhalten haben." (H. W. Schulz, Denkmäler ꝛc. p. 151.)

den Sacramenten. In Betreff dieſer Arbeiten gehen nun die Urtheile weit auseinander.

Die Madonna in S. Chiara (Schnaaſe a. a. O. VII. 400) hat wenig mehr von ihrer urſprünglichen Beſchaffenheit; in Betreff des großen Votivgemäldes im Refectorium deſſelben Kloſters halte ich meine (D. Kunſtbl. 1857. p. 149) darüber geäußerte Anſicht mit Entſchiedenheit feſt und werde bei Symon von Siena daſſelbe beſprechen. Die „wunderbare Speiſung" in einem Möbelmagazin nächſt S. Chiara, einem ehemals zum Kloſter gehörigen Gebäude, halten Crowe und Cavalcaſelle (I. 323. D. A. 265 f.) „für entſchieden giottesk" und „wenn nicht von ſeiner Hand, doch unter ſeiner Aufſicht von einem ſeiner Schüler nach ſeiner Compoſition und Zeichnung" ausgeführt. Dem Schluß dieſes Satzes widerſprechen die nach meiner Meinung ſehr ſchwache Compoſition, die durchgängig matten Motive und die charakterloſe Zeichnung, die man allerdings „giottesk" nennen kann, die aber gewiß nicht giottoiſch iſt. — Dagegen halte ich, gegenüber der ſcheinbar unüberwindlichen Beweisführung des Sgre. Camillo Minieri Riccio (Saggio storico critico intorno alla chiesa dell' Incoronata di Napoli e suoi affreschi, 1845 —) welcher die Herausgeber des Vaſari Le Monnier, I. p. 343 ff., H. W. Schulz, Denkmäler der Kunſt des Mittelalters in Unteritalien III. p. 153 ff., Schnaaſe a. a. O. VII. p. 479 unbedingt folgen, der die neapolitaniſchen Kunſtgelehrten ſich unterworfen und der auch Crowe und Cavalcaſelle I. p. 327. D. A. 267 f. beipflichten, an der Anſicht feſt, daß die dem Giotto zugeſchriebenen Gemälde in der Incoronata wirklich von ihm ſind. Zunächſt habe ich allerdings für meine Anſicht nichts, als den ſehr beſtimmten Eindruck, den mir dieſe Gemälde, ſo oft ich ſie geſehen, gemacht haben, nach welchem ſie dem Geiſte der Auffaſſung nach, ſowie

durch die Art der Compoſition, die Wahl der Motive, den Styl, die Zeichnung, die Charakterbildung, den Ausdruck, durch Farbengebung und Farbenauftrag ſo entſchieden giottoiſch, ſo entſchieden unmöglich aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts herrührend ſich erwieſen, daß — wenn kein Giotto redivivus aufgeſtellt werden könnte*) — eine Rettung für Giotto's Urheberſchaft gefunden werden müßte.

Die „unwiderleglichen Beweiſe" gegen dieſelbe ſind: „die Kirche der Incoronata iſt nach den unverfänglichen Zeugniſſen des Triſtano Caracciolo, Giov. Villano, und Matteo Villani zur Feier der Krönung der Königin Johanna I. und Ludwig's von Tarent, deren Vermählung 1347 ſtattgefunden, i. J. 1352 erbaut worden.**) Ferner: „Sämmtlichen Darſtellungen ſind durch die Special-Forſchung hiſtoriſche Vorgänge und Perſönlichkeiten ſubſtituirt . . . bei der Ehe Johanna und Ludwig von Tarent" ꝛc.,***) — Giotto iſt am 8. Jan. 1336 geſtorben; folglich . . .!

---

*) Das iſt nun allerdings geſchehen. In der Kirche S. Francesco zu Eboli iſt eine Kreuzigung mit der Unterſchrift: „Hoc opus pinsit Robertus de Oderisio de Neapoli", die durch „dramatiſche Kraft, Talent der Wiedergabe, Verſtändniß für Proportion und Zeichnung, wie durch ſonſtige maleriſche Eigenſchaften nach dem Urtheil von Crowe und Cavalcaſelle (I. p. 332. D. A. 271) „dem Maler der Incoronata-Fresken nahe genug ſteht, um die Frage der Identität mit jenem anzuregen." Das Bild des Robertus iſt mir unbekannt. — Dagegen ſagen dieſelben Schriftſteller (I. p. 240. D. A. 204) ganz richtig: „Keiner (von Giotto's Schülern) nahm die Weiterbildung der Kunſt in allen Richtungen auf, die Giotto verfolgt hatte; allen ſeinen Schülern fehlte ſowohl der Genius wie das Talent des Lehrers, und ſo ſank die Malerei unter ihren Händen, bis ſie ſich im 15. Jahrh. . . . wieder erhob."

**) Vasari L. M. I. p. 343.

***) Crowe ꝛc. D. A. 268. not. 31; nur iſt der Autor der „Special-Forſchung" nebſt deren Begründung nicht näher bezeichnet. Im engliſchen Original heißt es übrigens nicht „especial inquiry", ſondern „modern criticism." H. Schulz, Denkmäler III. 157. Hier aber ſteht deutlich bei dem

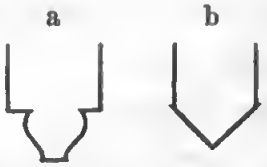
Darauf erwidere ich: Die Erbauungszeit der Kirche steht außer Zweifel; die Zeit der Vermählung der Königin Johanna mit Ludwig von Tarent, freilich, da sie aus Neapel vertrieben war, in der Provence, gleichfalls; sie ist sogar nach ihrer Rückkehr in der Capella del Crocifisso neben der Chorcapelle in der Incoronata von einem Maler aus der Zeit ihrer Erbauung (nach Aloë von Gennaro di Cola) an die Wand gemalt worden. Die ebenfalls angeblich gleichzeitigen oder gar späteren Deckengemälde in der Incoronata enthalten, außer einer allegorischen Darstellung der Kirche, die 7 Sacramente, und hier beim Sacrament der Ehe ein fürstliches Brautpaar, das gleich jenem in der Capella del Crocifisso, die Königin Johanna und Herzog Ludwig darstellen soll. Wo befinden sich nun die letztgenannten Malereien? Im Chor,*) oder in einer der nächsten Capellen? — Nein! am ganz entgegengesetzten Ende! Die Kirche hat nur 2 Schiffe; das dritte ist nicht ausgebaut worden; die Ansätze dazu sind von der Straße aus sichtbar. Am untersten Kreuzgewölbe des der Straße nächsten Schiffs befinden sich diese Malereien! Welche Conception würde in einer größern Bilderfolge die heilige, christliche Kirche und die Sacramente in den Winkel der Kirche verweisen? Oder wie würde man, wenn es nur auf dieß eine Bild abgesehen war, dafür nicht eine würdigere Stelle gesucht haben?

Der Neapolitaner Stanislaus Aloë hat, um die Priorität der Bilder vor dem Bau der Incoronata zu retten, eine Erklärung versucht, der auch ich beipflichte. Das an dieser Seite an die Kirche anstoßende Gebäude ist der von Carl II. († 1309)

Namen „Johanna" in Parenthese „wie man annimmt." Diese Annahme ist durch keine Specialforschung begründet, ist vollkommen willkürlich, und wird doch als Hauptargument angeführt!

*) wie v. Rumohr (a. a. O. II. p. 64) angibt.

erbaute Juſtizpalaſt, der ſicher ſeine eigene Capelle hatte, oder durch ſeinen Nachfolger erhielt.*) Iſt es nun ſo undenkbar, daß man beim Anbau einer Kirche an den Palaſt die Capelle, ihres Kunſtſchmucks wegen, in den Neubau zog? Jedenfalls iſt eine ſelbſtändige Capelle ein der Wahl des bedeutungsvollen Kunſtſchmucks mehr entſprechender Ort, als der unterſte Kirchenwinkel. Meine Vermuthung gewinnt noch einen architektoniſchen Anhaltpunkt, der wohl zu beachten ſein dürfte. Die Gewölbrippen an der mit den Sacramenten geſchmückten Decke haben das birnförmige gothiſche Profil a, an deſſen Stelle in der Kirche



weiterhin das einfach ſtumpfwinkelige, profilloſe b tritt, das ſchon der entarteten Gothik angehört. Wir unterſcheiden alſo in der Kirche der Incoronata zwei architektoniſche Style, den einen aus der erſten, den andern aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Ganz daſſelbe Stylverhältniß beſteht zwiſchen den Fresken der Capella del Crocifiſſo, und der angeblichen Vermählung der

*) Ich laſſe es ganz dahingeſtellt, ob Petrarca in ſeinem Reiſebericht (Vasari, L. M. p. 343) mit der „Capella regis", in welcher er Malereien Giotto's geſehen, dieſe oder eine andere gemeint hat. Daß ſich im Juſtizpalaſt eine Capelle von 1309 bis 1327, in welchem letzten Jahr Giotto nach Neapel gegangen, ohne Bilderſchmuck befunden haben könne, wird — und wohl mit Recht — bezweifelt. Allein wer iſt denn der Gewährsmann für das J. 1327? Kein Anderer, als Vaſari, deſſen Angaben ja eben für irrig, für unmöglich erklärt werden, und der für chronologiſche Beſtimmungen als Autorität gewiß nicht angerufen werden kann. Zwiſchen 1309 und 1327 konnte K. Robert längſt von Giotto's Ruhm Nachricht haben, und keine Documente ſtehen im Wege für die Annahme, daß er ſchon lange vor 1327 den Künſtler nach Neapel berufen. Auch kann der König eine ältere Ausſchmückung ſeiner Vorliebe für Giotto wohl zum Opfer gebracht haben, wie ſpäter Leo X. es mit den Fresken der Vorgänger Raphael's im Vatican gethan.

Königin Johanna mit Ludwig von Tarent im Bilde vom Sacrament der Ehe! — Dieſe Erwägungen beſtimmen mich, dem Eindruck, den mir die Gemälde der Incoronata von Anfang an und immer wieder gemacht, zu trauen und ſie unter die Leiſtungen Giotto's zu reihen. Man ſieht darin nur „eine Darſtellung der Sacramente mit eingereihten Portraitfiguren," überläßt das achte Deckenbild willkürlicher Auslegung*) und gedenkt nebenher einiger (erſt vor kurzem ans Licht gebrachter) altteſtamentlicher Bilder in den Lunetten, ohne irgend einen innern Zuſammenhang vorauszuſetzen. Der Geiſt der im 14. Jahrhundert zu neuem Leben erwachten Kunſt iſt verkannt, wenn man nicht wahrnimmt, daß ſeine Schöpfungen einen innern organiſchen Zuſammenhang haben, daß ſie aus dem lebendigen Born des Gedankens quellen. Betrachten wir das willkürlicher Deutung preisgegebene Bild ganz abgeſehen von den vermutheten Bildnißfiguren, als das wichtigſte, bedeutungsvollſte; ergänzen wir die altteſtamentlichen Bilder mit Darſtellungen aus dem Neuen Teſtament, welche möglicher, ja wahrſcheinlicher Weiſe die darunter befindlichen, beim Bau der Incoronata entfernten Mauern bedeckt haben: ſo gewinnen wir den Bilderſchmuck einer Capelle, in welchem wir die dichteriſch-combinierende Auffaſſungsweiſe Giotto's klar wieder erkennen, in dem Gedanken: die chriſtliche Kirche, gegründet auf

*) „Ein achtes Gemälde, jetzt faſt gänzlich zerſtört, ſoll wohl die ecclesia triumphans darſtellen. Chriſtus in der Glorie, vor ihm eine Geſtalt in der Mitra, vermuthlich die Kirche mit dem Symbol des Kelches, zur Seite Gruppen Heiliger, welche Fahnen tragen." Crowe ꝛc. I. p. 330. D. A. 268. „Entrata della Reina Giovanna." Vgl. Kugler's kl. Schriften I. H. W. Schulz, Denkmäler III. p. 155 hält die weibliche Figur mit der Mitra für einen jugendlichen Biſchof, ja für S. Ludwig von Toulouſe; dagegen erkennt er in der männlichen Geſtalt neben „König Robert" die Königin Sancia; Alos den Herzog Carl von Calabrien.

dem Alten und Neuen Testament, ist auch im kleinsten Raume im Vollbesitz aller ihr anvertrauten Heilsmittel zur Seelen-Seligkeit!

Jedes der 4 Felder des Kreuzgewölbes ist in 2 Bilder auf Goldgrund getheilt; ein jedes hat eine mit Rosetten verzierte Einfassung mit abwechselnd einem goldnen Kreuz und goldnen Lilien auf blauem Grunde. Der Schlußstein mit denselben Zeichen ist von Rosetten mit gleicher Auszeichnung umgeben.*) Eine spitzbogige Architektur bezeichnet den Raum für die erste symbolische Darstellung als einen kirchlichen, in dessen Chornische unter einer Art Baldachin Christus erscheint. Unmittelbar vor ihm steht eine, mit der Tiara und einem Heiligenschein geschmückte, mit einem weiten, an der Halsgrube zugeknöpften Mantel, und einem langen, faltenreichen Gewand bekleidete, weibliche Gestalt, den Kelch in der erhobenen Linken (die gesenkte Rechte ist nicht mehr sichtbar). Ihr zugewendet, als ihre nächsten Diener auf ihre Worte lauschend, stehen 2 Heilige, deutlich als Petrus und Paulus charakterisiert; hinter Beiden folgen noch andere Heilige, dann auf der Seite des Paulus Fürsten und andere Vertreter der weltlichen Macht; hinter Petrus (wahrscheinlich; denn zu sehen sind sie nicht mehr!) die Vertreter der geistlichen Macht. Auf beiden Seiten werden Fahnen getragen mit den Lilienzeichen.

Die 7 andern Felder sind der Darstellung der Heilsmittel der Kirche, der Sacramente, gewidmet. Engel und Teufel sind zu näherer Bezeichnung ihrer Wirkung beigezogen; mit Rücksicht

*) Es ist zu bemerken, daß dieselben Wappenzeichen auch auf dem Schlußstein der Capella del Crocifisso angebracht sind, daß aber der Schlußstein daselbst viel kleiner ist. Priesterweihe, Beichte und Ehe in kleinen Abbildungen bei Crowe ꝛc. I. p. 328. die D. A. I. p. 268 gibt nur die Ehe.

wahrſcheinlich auf den königlichen Beſteller ſind die Scenen mehrfach in die höchſte Geſellſchaft verlegt.

Die Taufe wird in einer Kirche an einem ganz nackten Kinde vollzogen, das von einer Frau dem Prieſter hingehalten wird, der es aus einer Schale mit Waſſer beträuft. Ein Kirchendiener hält das Salzgefäß bereit; gegenüber ſtehen die Pathen; ein Knabe hält eine brennende Kerze. Mehre Frauen im Vordergrund ſind mit einem zweiten Kinde beſchäftigt. In der Höhe ſchwebt ein Segen ſpendender Engel. — Zur Firmelung werden ebenfalls mehre Kinder gebracht, von denen das eine von einer Fürſtin dem Prieſter entgegengetragen wird. Auch hier fehlt der Engel nicht. — Bei der Beichte kniet eine Frau am Beichtſtuhl vor dem Prieſter; Büßende mit Geißeln in der Hand, und mit Kapuzen über dem Geſicht erwerben ſich die Abſolution, die durch entweichende Teufel bezeichnet iſt. — An der Stelle vom Sacrament des Altars hat der Maler die Communion gewählt. Der Prieſter, vor dem Altar ſtehend, den Kelch in der Linken, theilt an die knieende Gemeinde die Hoſtie aus. Engel in der Höhe ſchwingen das Weihrauchfaß. — Die Prieſterweihe wird einem jungen Geiſtlichen in Gegenwart vieler älterer verſchiedenen Ranges von dem Papſt ſelbſt ertheilt. Der Engel fehlt nicht. — Für die Ehe iſt eine fürſtliche Vermählung gewählt. Das Brautpaar ſteht, die Braut mit einer Krone, der Bräutigam mit einem Lorbeerkranz um das Haupt unter einem Baldachin, in einem mit einem reichverzierten Teppich, und mit von Amoretten gehaltenen Feſtons ausgeſtatteten Zimmer, ſich gegenüber; der Prieſter zwiſchen ihnen, in Mönchstracht! legt ihre Hände in einander. Eine Anzahl Brautjungfern ſteht hinter der Braut; ernſte Männer haben ſich neben den Bräutigam geſtellt; hinter ihnen verrichten Poſaunenbläſer ihr Amt und im Vorgrund wird bereits zum Hochzeittanz aufge-

ſpielt. Segen ſpendende Engel ſchweben aus der Höhe nieder. Die letzte Oelung wird an einem ſterbenden Alten vollzogen, den eine Frau mühſam aufrecht hält, während die Anverwandten trauernd zur Seite ſtehen. Engel vertreiben die Teufel, die ſich Rechnung auf die Seele gemacht hatten. Dieſe Gemälde haben ein warmes Colorit, vornehmlich die Ehe, und ſind flüſſig und mit Klarheit ausgeführt. Die Zeichnung namentlich der Frauenköpfe ſtreift an Schönheit; die Mienen der Brautjungfern haben den Ausdruck der Unſchuld; die des jungen Prieſters bei der Weihe den der Erwartung und Hingebung. Der Chriſtuskopf iſt ideal gehalten; die „Kirche" erinnert an die Fides in Padua; die Amorine bei der Trauung verkünden ſchon die emporkommende Freiheit. Zu den Lunettenbildern unter den Kreuzgewölben iſt der Stoff dem Alten Teſtament entnommen. Ich ſah (1865) die Verheißung Abraham's, die Geburt Iſaak's, die Anordnung zu ſeinem Opfertode; ferner aus der Geſchichte Joſeph's ſeine Verſuchung durch die Frau Potiphar's, ſeine Traumauslegung im Gefängniß.*)

Noch ſind einige Tafeln von Giotto's Hand zu beſprechen, die an verſchiedenen Orten aufbewahrt werden. In der Akademie zu Florenz ſteht neben Cimabue's Madonna aus S. Trinità ein großes Altarbild, das von Giotto für die Umiliati in Ogniſanti gemalt worden. Madonna mit dem ſegnenden Kind auf dem Schoß, ſitzt von Engeln und Heiligen umgeben auf dem Thron; im Vorgrund überreichen 2 knieende Engel Gefäße mit Blumen. Das Bild hat ſehr gelitten, doch erkennt man noch immer, vornehnlich in den Engeln, die ausdrucksvolle Charakterzeichnung des Meiſters.

*) Crowe ꝛc. I. p. 330 D. A. 268 ſahen die wahrſcheinlich ſpäter aufgedeckten Bilder von Jacob, dem ſeine Söhne Joſeph's Tod vorlügen; die Findung Moſis, und ſeine Viſion vom brennenden Buſch.

Halb in der Brera zu Mailand, halb in der Pinakothek zu Bologna ist ein Triptychon von Giotto, ursprünglich in der Kirche S. Maria degli Angeli zu Bologna. Das Mittelbild mit der Madonna auf dem Thron ist von einem etwa 4½ F. hohen gothischen Rahmen eingefaßt, in dessen Spitze die Halbfigur von Gott Vater angebracht ist, mit 2 Schwertern im Mund und der Himmelskugel und den Schlüsseln in den Händen. Die Auffassung von Mutter und Kind ist derb, fast roh. Sie hält mit der Linken des Kindes Leib umfaßt, mit der Rechten, auf welche es klettern will, sein linkes Bein; die rechte Hand drückt das Kind unsanft an die Wange der Mutter und sucht mit der Linken ihr Kleid am Hals aufzureißen. Das Ungestüm des Kindes, das sich nur als Verlangen nach der Mutterbrust deuten läßt, paßt allerdings wenig zu der kirchlichen Anordnung des Thrones, so wie der würdevollen Bekleidung Maria's, die vom Kopf bis über die Füße in einen schweren Mantel gehüllt ist. Ihr Angesicht ist ohne individuelle und sprechende Züge, die Formen sogar unschön mit horizontalen Mundlinien und enggekniffenen Augen, und einer besonders kurzen Nase. Das Colorit mit gelblichen Lichtern und röthlichen Schatten ist trotzdem eintönig; die technische Behandlung aber von großer Vollendung. Das Bild hat, außer einer Hieroglyphenschrift des Mantelsaums, die beglaubigende Unterschrift: op̃ magistri iocti d' Floŕa. — Die dazu gehörigen Seitentafeln, wie erwähnt, in der Pinacoteca von Bologna, enthalten links Petrus und Gabriel, rechts Paulus und Michael; (Paulus in kräftiger, fast übermüthiger Stellung.) Diese Figuren sind sehr flüchtig gezeichnet und gemalt; dagegen die Predella mit den Halbfiguren des todten Christus, von Maria, den beiden Johannes und Magdalena, sehr tief empfunden, kräftig, und mit großer Sorgfalt ausgeführt.

Im Louvre zu Paris iſt eine oben im ſtumpfen Winkel zugeſpitzte Altartafel Giotto's (3 M. 14 C. hoch und 1 M. 62 C. breit), die aus S. Francesco in Piſa durch Napoleon I. nach Paris gekommen und 1815 von Italien nicht reclamiert worden. Sie iſt von Vaſari angeführt (I. 317) und trägt die Unterſchrift: Opus Jocti florentini. — Der Gegenſtand iſt die Stigmatiſierung des Franciscus. Der Schauplatz iſt eine felſige Gegend, („der furchtbare Fels der Vernia." Vaſari.) ein landſchaftlicher Hintergrund mit einigen Bäumen, was Vaſari als etwas für die Zeit ganz Neues ſchildert. Zwiſchen 2 kleinen (nur ſymboliſchen) Cellen kniet der Heilige in der Ordenstracht auf dem rechten Knie und erblickt mit gen Himmel gerichtetem Haupte Chriſtus in Geſtalt eines ſechsflügeligen Cherubs, der mit wie am Kreuz ausgebreiteten Armen zu ihm niederſchwebt. Erſchreckt durch die Erſcheinung ſchaut er ſie mit erhobenen Händen an und empfängt in dieſer Stellung die Wundenmale durch Strahlen, die von Chriſti Händen, Füßen und Seite an die entſprechenden Stellen ſeines Körpers ſich mittheilen. In der Predella ſind, ſauber ausgeführt, 3 Scenen aus dem Leben des Heiligen: wie er dem Papſt Innocenz im Traum erſcheint als der Retter der ſchwankenden Kirche, die er vor dem Fall beſchützt (er ſteht neben dem, von 2 Wächtern behüteten, ſchlafenden Papſt und zeigt ihm in der Ferne ſich ſelbſt, wie er allein ein umſtürzendes Kirchengebäude im Fallen aufhält); der Papſt, umgeben von Biſchöfen, beſtätigt dem Heiligen ſeine Ordensregel, der mit einer Anzahl ſeiner Ordensbrüder vor ihm kniet; endlich ſieht man den Heiligen, wie er den Vögeln das Evangelium predigt. Das Ganze hat mit der Zeit einen ziemlich dunkeln Ton erhalten, iſt auch wohl ſtellenweis retouchiert.

Ghiberti ſagt von Giotto: „er verdiente das größte Lob und war in jeder Kunſt höchſt ausgezeichnet." Gewiß darf es

nicht übersehen werden, daß er der Erste war, der die drei Schwesterkünste in sich vereinigte und wie als Maler, so als Bildhauer und Baumeister in hohem Ansehn stand.

Daß er nach erfolgter Rückkehr nach Florenz als Dombaumeister angestellt worden und was er als Architekt und Bildhauer für den Dom und den Glockenthurm geleistet, ist oben S. 69 u. 155 berichtet worden. In derselben Zeit hat er auch Aufträge des Azzo Visconti von Mailand, wie es scheint in Mailand selbst ausgeführt (wovon Näheres nicht bekannt ist) und war daran, dem Rufe des Papstes Benedict XII. nach Avignon zu folgen, der von ihm die Geschichten der christlichen Martyrer gemalt zu sehen verlangte, als ihn am 8. Januar 1336 (alten Styls) der Tod ereilte.*)

Daß Giotto als Künstler bei seinen Zeitgenossen in höchstem Ansehn stand, dafür bürgen außer den vielen Aufträgen, die er hatte, die Aussprüche vieler Dichter und Schriftsteller, von denen bereits mehre angeführt wurden.**) Aber auch seinen persönlichen Charakter wissen viele zu rühmen, vornehmlich seinen guten Humor und seine Schlagfertigkeit im Gespräch. So erzählt u. a. Bocaccio,***) daß Giotto mit Messer Forese, einem berühmten Rechtsgelehrten, bei einer Rückkehr von Mugello, wo sie Beide ländliche Besitzungen hatten, nach Florenz von einem starken Regenwetter überrascht, genöthigt waren, sich Mäntel und Hüte von einem Bauern zu borgen, die, an sich unansehnlich genug, durch Wetter und Wege bald sehr übel zugerichtet waren. „O

---

*) Die Belege aus Giov. Villani und Fra Jacopo Filippo von Bergamo s. bei Crowe ꝛc. D. A. I p. 279. Das englische Original hat sie nicht.

**) „Das Lob des Giotto blieb seit Villani ein stehender Artikel der florentinischen Geschichtschreibung." v. Rumohr a. a. O. II. 46.

***) Decam. VI. nov. 5.

Giotto! fing Mr. Foreſe an, wenn uns jetzt ein ganz fremder Menſch begegnete, der dich nie geſehen hätte, würde er glauben können, daß du der erſte Maler der Welt biſt? worauf dann Giotto ohne Weiteres erwiderte: Warum nicht? vorausgeſetzt, Mr. Foreſe, daß er, wenn er euch anſähe, vermuthen würde, daß ihr das ABC verſteht!" — Andere Geſchichten erzählt Sacchetti in ſeinen Novellen von Giotto: wie er einem ſich vornehm dünkenden Handwerker, der ſein Wappen bei ihm beſtellt hatte, allerhand Waffen auf ein Schild gemalt habe, ſowohl um deſſen Eitelkeit zu ſtrafen, als vielleicht um ihm den Unterſchied von einem Wappenmaler und einem Künſtler deutlich zu machen.*) — In einer andern Novelle**) legt Sacchetti dem um eine Antwort nie verlegenen Meiſter auf die Frage: warum die Maler bei der Geburt Chriſti den H. Joſeph ſtets mit trübſeliger Miene abbilden? den Beſcheid in den Mund: „Bei ſeinem Verhältniß zu dem Kinde kann ich das nur natürlich finden."***) — Ebenſo natürlich fand es Giotto aber auch, als ihn einmal ein Schwein anrannte und in den Staub warf, daß das Thier ihm nicht mehr Reſpect bewieſen, und ſagte zu ſeinen Begleitern, die ihm aus dem Staub aufhalfen: „ſie haben ſchon recht! Habe ich nicht mit ihren Borſten Tauſende gewonnen und ihnen doch noch keinen Teller Suppe gereicht?"†) — Beſonders gut ſcheint ſich Giotto mit König Robert von Neapel verſtanden zu haben, für welchen er längere Zeit beſchäftigt ge-

*) Nov. I. 63. bei Vasari I. p. 340.

**) I. 75.

***) Wenn v. Rumohr (II. 50) in dieſer Antwort „mehr Frivolität als Verſtand" findet, ſo wäre es intereſſant geweſen, von ihm eine andere Auslegung erhalten zu haben; denn die Thatſache (der Darſtellung des betrübten oder verdrießlichen Joſeph in der alten Kunſt) läßt ſich nicht in Abrede ſtellen.

†) Nov. I. 75.

weſen, und der ihn — wie Vaſari (I. 326) erzählt — oft beſuchte und gern ſprechen hörte. Als eines Tages der König zu ihm ſagte, er wünſche, ihn zum erſten Mann in Neapel zu machen, entgegnete ihm Giotto: „Eben um der Erſte in Neapel zu ſein, habe ich mich an der Porta reale eingemiethet" (d. i. am äußerſten Ende der Stadt). Ein andermal ſprach der König zu ihm: „Jetzt, in der Hitze, würde ich an deiner Stelle das Malen ein wenig ſein laſſen!" „Gewiß, ich an Eurer Stelle!" war Giotto's ſchnelle Antwort. — Wieder einmal beſuchte ihn der König und verlangte im Scherz ſein Königreich von ihm vorgeſtellt zu ſehn. Sogleich malte ihm Giotto einen geſattelten Eſel, zu deſſen Füßen ein zweiter Sattel lag, den er beſchnupperte und zu verlangen ſchien; auf jeden Sattel aber malte er Krone und Scepter. Und als nun der König nach der Erklärung des Bildes frug, ſagte Giotto: ſo wären ſeine Unterthanen und ſein Reich, in welchem man an jedem Tag einen andern Herrſcher haben möchte.

Hierher gehört auch die „das O des Giotto" erklärende Anekdote. Der Papſt (angeblich Benedict IX. oder XI., wahrſcheinlich Bonifacius VIII.) wollte einige Gemälde in der Peterskirche ausführen laſſen, und ſchickte, im Allgemeinen von Giotto's Talent unterrichtet, um nähere Auskunft ſich zu verſchaffen, einige Hofleute nach Toscana, um eine Probe ſeiner Kunſt zu erhalten. Als dieſe nun dem Meiſter ihren Auftrag mittheilten, zeichnete er mit dem Pinſel und rother Farbe aus freier Hand einen Kreis auf ein Blatt Papier, und übergab es den päpſtlichen Abgeſandten als Probe ſeiner Kunſt für den Papſt; der ſie für genügend erklärte und den Meiſter nach Rom berief.*)

*) Vasari L. M. I. p. 320.

Giotto war jedenfalls ein guter Haushalter und hielt etwas auf ein gegen äußere Noth geſichertes Daſein. Er war im Beſitz des von ſeinem Vater ererbten Landgutes bei Florenz, das er zu vergrößern gewußt hatte, und obſchon er die Vermählung des H. Franz mit der Armuth in mehr als einem Bilde verherrlicht, war er doch weder ein Freund noch ein Lobredner derſelben. Ein glücklicher Zufall hat uns ein Gedicht von ihm aufbewahrt, in welchem er ſeine Gedanken über die Armuth ausgeſprochen hat.*) „Viele, meint er, gibt es, die die Armuth preiſen, und die Verſchmähung des irdiſchen Beſitzes für Tugend halten. Dem ſtimme ich nicht bei, als einem Extrem, das wie jedes andere fehlerhaft iſt. Unfreiwillige Armuth führt ſicher zu allen erdenklichen Vergehen, Sünden und Laſtern; und freiwillige Armuth — wie ſelten wird ſie gehalten! — aber auch wenn ſie es wird, fördert ſie nicht Kenntniſſe, Tugenden und gute Sitten. Schimpflich ſcheint es mir, das Tugend zu nennen, was das Gute hindert, und übel muß der Erfolg ſein, wo man einen thieriſchen Zuſtand für höher hält, als die Tugend, die zu Wohlſein und Einſicht führt. Wohl wirſt du mir einwerfen, daß unſer Herr die Armuth empfiehlt. Aber verſteh' ihn recht; denn ſeine Worte haben einen tiefen Sinn, und es gilt, ihn zu erforſchen. Seine Worte wirſt Du in Uebereinſtimmung mit ſeinem heiligen Wandel finden, und mit ſeiner Macht, ort- und zeitgemäß zu handeln. Mit ſeiner Nichtachtung des Beſitzes warnt er uns nur vor dem Geiz; wir aber ſehen die Lobredner der Armuth am wenigſten ſie hegen und am meiſten beſtrebt, ſie los zu werden. Habgierig ſind ſie und Heuchler dazu, wie der Wolf der Fabel im Schafskleid. — Geh, mein

*) Das Original befindet ſich in der Laurenziana zu Florenz, und iſt zuerſt abgedruckt bei v. Rumohr a. a. O. II. p. 51. dann mit einigen Correcturen im Vasari L. M. I. 348.

Geſang und bekehre die Thoren; und ſträuben ſie ſich, ſo mache wenig Umſtände mit ihnen und tauche ſie unter!"

Man ſieht aus dieſem Gedicht, daß der Reformator auf dem Gebiete der chriſtlichen Kunſt weit entfernt von mönchiſcher Asceſe geblieben iſt, ohne — wie aus der allgemeinen Achtung ſeiner Zeitgenoſſen und der Nachfolger zu erſehen iſt — ſich im Widerſpruch mit der herrſchenden religiöſen Anſicht befunden zu haben.

Giotto war verheirathet mit Cinta di Lapo di Pelo und ſchon, als ihn 1306 Dante in Padua beſuchte, Familienvater, bei welcher Gelegenheit er die von Dante im Gegenſatz gegen die Schönheit ſeiner gemalten Geſtalten gerügte Häßlichkeit ſeiner Kinder in ſeiner etwas draſtiſch-witzigen Weiſe entſchuldigte.*) Indeſſen: ſeine 3 Töchter haben ſich verheirathet; ſeine 3 Söhne haben in guten Verhältniſſen gelebt.**)

Giotto's Leiche ward in S. Maria del Fiore beigeſetzt, wo links vom Eingang eine Marmortafel die Stelle ſeiner ewigen Ruheſtatt bezeichnet, auf welcher die angeblich von Angelo Poliziano im J. 1490 verfaßte Grabſchrift zu leſen iſt,***) deren Schlußzeile von Giotto ſagt, daß ſein bloßer Name einem großen Gedichte gleich ſein würde.

Unbemeſſen waren die Folgen von Giotto's künſtleriſchem

---

*) Nach der Erzählung bei Benvenuto von Imola a. a. O.

**) Näheres bei Baldinucci a. a. O. IV. 167.

***) Ille ego sum per quem pictura extincta revixit,
Cui quam recta manus tam fuit et facilis.
Natura deerat nostrae quod defuit arti,
Plus licuit nulli pingere nec melius.
Miraris turrem egregiam sacro aere sonantem,
Haec quoque de modulo crevit ad astra meo.
Denique sum Jottus. Quid opus fuit illa referre?
Hoc nomen longi carminis instar erit.

Die Büſte Giotto's darüber iſt von Benedetto da Majano.

Wirken. Faſt zahllos waren die Talente, die plötzlich der neu-aufleben den Kunſt zu Gebot ſtanden; und doch ſchien Italien nicht Hände genug zu haben, um der überall erwachten Begeiſterung für maleriſche Ausſchmückung zu genügen. Keine Capelle und Kirche wurde gebaut, ohne daß man ihre Decken und Wände mit Gemälden bedeckte, und wo ſie in ältern Gebäuden fehlten, mußten ſie nachträglich hinzugefügt werden. Kein Altar durfte mehr ohne Altarbild ſein; kein Capitelſaal eines Kloſters, kein Kreuzgang kahle Wände behalten, und auch die den weltlichen Geſchäften gewidmeten öffentlichen Paläſte verlangten für ihre Verſammlungsſäle die Weihe der Kunſt. Mit Giotto's ſymboliſchen Gemälden war bei der noch immer einflußreichen Scholaſtik der Gedankenmalerei ein weites Gebiet aufgethan und mit der Ueberſchreitung der durch das Alte und Neue Teſtament gezogenen Grenzen in die Märchenwelt der Legenden ein ebenſo reicher, als durch Neuheit und Mannichfaltigkeit reizender Stoff geboten. Bald gab es in ganz Italien, vom Fuß der Alpen bis in die Südſpitzen Calabriens und Siciliens keine Stadt, keine Abtei und kein Kloſter, wo nicht Maler vollauf beſchäftigt geweſen wären.

Giotto hatte für ſeine Darſtellungen aus unmittelbarer, friſcher Naturanſchauung eine neue Formengebung gewonnen, die von innen heraus belebt die ihr anhaftenden Mängel nicht bemerken ließ, ſo daß man ſie als die mit der Wirklichkeit übereinſtimmende Kunſtausdruckweiſe gelten ließ, und daß man ſich ihrer, gleich der ins Leben getretenen Vulgärſprache, als eines willkürlicher Veränderung entzogenen Mittels der Darſtellung bediente. Wenn Giotto, nach allgemeinem Urtheil, mit ſeiner Zeichnung die Natur nicht nur erreicht, ſondern ſogar übertroffen hatte, ſo war es um ſo natürlicher, daß man ſich an jene hielt, als es bei den endloſen Aufträgen und dem Drängen der Be-

steller, Künstlern von niederer Begabung unmöglich gewesen wäre, einen neuen, selbständigen Styl mittelst neuer Naturstudien zu gewinnen. Auch war das künstlerische Verfahren, von der Conception eines Bildes, oder einer Bilderfolge an, bis zur Aufzeichnung der Figuren, zum Farbenauftrag und der letzten Vollendung in so innigem Zusammenhang, und den Zeitanforderungen so ganz entsprechend, daß nur nach und nach eine Modification und erst spät eine wirkliche Aenderung eintreten konnte. Mit geringen Ausnahmen beherrschte das Vorbild Giotto's die gesammte Kunstthätigkeit des 14. Jahrhunderts in Italien.

Bevor wir dieselbe in dieser Richtung weiter verfolgen, erscheint es angemessen, unsere Aufmerksamkeit einem Kunst- und Zeitgenossen Giotto's zuzuwenden, der auf einem andern Wege nach dem Ziele der Vollendung strebte, und der — nach Petrarca's o. a. Urtheil — mit ihm den Ruhm des vorzüglichsten Künstlers theilte: Symon von Siena!

In Siena hatte, wie wir gesehen, Duccio die Fortentwickelung der Kunst, auf der Grundlage des Byzantinismus, mit dem glücklichsten Erfolg unternommen. Hinge die Kunstübung von politischen Sympathien oder Antipathien ab, so könnte man seine Bestrebungen und deren Ergebnisse aus der zwischen seiner Vaterstadt und Florenz herrschenden Eifersucht herleiten wollen; aber Absichten und Reflexionen sind nicht die Quellen naturwüchsiger Kunsterscheinungen. Siena war überhaupt den Neuerungen abhold. Treu ihrem dem Kaiser geleisteten Eide blieb sie das Haupt der Ghibellinischen Städte, bis sie der französischen Uebermacht erlag. Bei unaufhörlichen Verfassungswechseln in den Nachbar-Republiken, namentlich in Florenz, erhielt Siena die seinige, sowie das Uebergewicht des Volks über den Adel bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts unverändert

aufrecht. Einfacher in Sitten und Gebräuchen und ſtrenger in religiöſen Lebensanſichten, als andere größere Städte Italiens, war Siena, die Vaterſtadt zweier wahrhaft erhabenen Heiligen im 14. Jahrhundert, der H. Katharina und des H. Bernhardinus, der rechte Boden für Erhaltung einer ſtreng kirchlichen, d. h. von der Kirche überlieferten Kunſtweiſe.

In dieſer arbeiteten u. A. nach oder gleichzeitig mit Duccio Ugolino da Siena und Segna di Bonaventura, von deren künſtleriſchen Verdienſten, wie früher (S. 208) dargethan wurde, wir eine nur unvollkommene Kenntniß haben.

Dahingegen haben wir einen vollwichtigen Vertreter der ſieneſiſchen Schule und der Kunſtrichtung Duccio's in deſſen Nachfolger und muthmaßlichem Schüler Symon Martini; und ſind auch die meiſten ſeiner Werke zu Grunde gegangen, ſo reichen doch die wenigen, die erhalten ſind, aus, uns ſeinen hohen Werth und ſeine künſtleriſche Eigenthümlichkeit genügend kennen zu lehren. Vaſari hat ihm mit ſeinem Verwandten (cognato) Filippo Memmi, den er nach einem „man ſagt" des Ghiberti für ſeinen Bruder gehalten, eine kurze Lebensbeſchreibung gewidmet, die ebenſo viele Irrthümer, als Lücken hat. Die Wiederherſtellung ſeines Vaternamens verdankt man den „Italieniſchen Forſchungen" v. Rumohr's (II. 92 ff.). Das Jahr ſeiner Geburt iſt nicht bekannt, doch — da wir ein beglaubigtes großes Werk ſeiner Hand von 1315 haben — wird Vaſari's Nachricht, daß er 1284 geboren ſei, nicht weit fehl gehen. Die Angabe Vaſari's, der ihn einen Schüler Giotto's nennt, iſt grundirrig. Seine Kunſtweiſe zeigt entſchieden auf Duccio, als ihren Ausgangspunkt hin. Im Jahr 1339 ward er an den päpſtlichen Hof nach Avignon berufen, größere Werke daſelbſt auszuführen, und von ſeinem Bruder Donato, der auch Maler war, begleitet,

und ſtarb daſelbſt im Julius 1344.*) Von ſeiner Vaterſtadt hoch in Ehren gehalten, ward er auch auswärts ſehr geſchätzt und namentlich von dem kunſtliebenden König Robert von Neapel mit Aufträgen betraut. Einen wahrhaft begeiſterten Freund und Bewunderer hatte er ſich an Petrarca gewonnen, der ihn — wie wir früher geſehen — dem Giotto gleich ſtellt und außerdem für das von ihm gemalte Bildniß ſeiner angebeteten Madonna Laura in 3 Sonetten verherrlicht.**)

Von den Werken Symon's ſind nur einige wenige auf uns gekommen, und von der kleinen Anzahl, die Ghiberti anführt, haben noch einige von ſeinem Namen getrennt werden müſſen.***) Die i. J. 1326 für die Capelle des öffentlichen Palaſtes gemalte Altartafel iſt verſchwunden; von den beiden für den Dom gemalten Tafeln iſt nur die eine (mit der Verkündigung) erhalten, und hängt jetzt in der Sammlung der Uffizien zu Florenz. Eine Madonna, an der Façade des Palaſtes Pandolfo Petrucci, al Fresco vom J. 1335 iſt durch das Erdbeben 1798 zerſtört worden.†) Eine Tafel mit ſeinem Namen, die Vaſari noch in der Capelle der Gondi geſehen, iſt verſchwunden. Wieviel von Symon's Arbeiten in Avignon erhalten iſt, ſagen keine zuverläſſigen Berichte.

Das älteſte, uns bekannte, durch Namensunterſchrift und Jahrzahl beglaubigte Werk Symon's iſt das Frescogemälde in der Sala del gran Conſiglio des öffentlichen Palaſtes in Siena, wo es eine ganze faſt 40 F. breite und 50 bis 60 F. hohe

*) Milanesi, Doc. I. 216 und 243 gibt die Urkunden aus dem Necrologio di S. Domenico von Siena.

**) Son. 56. 57. 99.

***) S. Vasari L. M. I. XXV. Von einer ziemlichen Anzahl kleinerer Arbeiten aus den Jahren 1321 bis 1333 ſind uns nur die Zahlungs-Belege dafür erhalten. G. Milanesi, Doc. Sen. I. p. 217 f.

†) Vasari L. M. II. p. 89. not.

Wand einnimmt.*) Unter einem hohen, reich verzierten, von 7 Apoſteln und dem Täufer getragenen Baldachin ſitzt die heilige Jungfrau auf einem Thron, und hält, ſanft zur Seite geneigt, das auf ihrem linken Knie und ihrer rechten Hand ſtehende, Segen ſpendende Kind, welches in ſeiner Linken eine Rolle hält mit dem Spruch: Diligite iustitiam qui iudicatis terram. Neben dem Throne kniet an jeder Seite ein Engel und reicht der h. Jungfrau einen Korb mit Blumen dar. Hinter ihnen rechts und links knien die 4 Schutzheiligen der Stadt: Anſano, Savino, Crescentio und Vittore; dazu noch 4 Engel und andere Heilige beiderlei Geſchlechts (32 Figuren, über Lebensgröße). Das Ganze iſt mit einem Rahmen eingefaßt, in welchem Halbfiguren oben von Chriſtus, dann von Propheten und andern Heiligen in Medaillons angebracht ſind, mit Ausnahme von zweien derſelben (unterhalb der Madonna), in denen das Alte und das Neue Teſtament als verhüllte Alte mit den Geſetzestafeln und als gekrönte Jungfrau mit den Sacramenten dargeſtellt ſind. In zwei nebenſtehenden Medaillons iſt die Inſchrift der Münze von Siena (Vorder- und Kehrſeite) zu leſen: Sena. Vetus. Civitas. Virginis. Alfa et Ω. Principium et Finis. — Verzierungen ſind mit Punzen in den Goldgrund eingedrückt. Der Geſammtton der Figuren iſt licht; nur hat Maria einen grauen Mantel mit ſehr ſchwarzen Schatten; auch iſt der Grund hinter dem Baldachin dunkel; die Decke deſſelben zwar licht roth, aber der ringsum geführte Behang dunkel. Die vorherrſchende Farbe der Gewänder iſt lichtblau; einzelne ſind hellroth, andere gelb. Die Carnation, ſoweit man ſie bei den mancherlei Uebermalungen beurtheilen kann, iſt blühend.

Fragen wir aber nun nach dem Gedanken, der dem Bilde

*) Abbildung in meinen Denkmalen ital. Malerei I. Taf. 47. 48.

zu Grunde liegt, ſo gibt der Ort, wo es ſich befindet, die Antwort. Es iſt der Saal der Neune, in welchem die Angelegenheiten der Republik berathen und beſchloſſen wurden, wobei man ſich ganz beſonders des göttlichen Beiſtandes zu verſichern für nöthig hielt. Als die wirkſamſte Fürſprecherin im Himmel ward Maria verehrt, ohnehin in einer Stadt, die ſich vor andern „Civitas Virginis“ nannte. Mit dem Bilde wendet ſich nun die Stadt durch die Fürbitte ihrer Patrone, und anderer Heiliger und ſelbſt einiger Engel an die heilige Jungfrau, um ihren ſegenreichen Beiſtand. Daß dieß ſo gemeint ſei, ſehen wir aus der Unterſchrift im Rahmen, die nur als Antwort auf die Fürbitte zu verſtehen, und deren Sinn ungefähr folgender iſt: „Engelsblumen, Roſen und Lilien, mit denen der Garten des Himmels geſchmückt iſt, freuen mich nicht ſo ſehr, als Weisheit der Berathungen. Aber ich ſehe mich aus Eigenſucht verachtet und mein Land betrogen. Nehmet zu Herzen, Geliebte! daß ich, wie ihr ſehen werdet, euere frommen und ehrbaren Wünſche befriedigen werde. Aber wenn die Machthaber die Schwachen drücken und mit Schande und Schaden beſchweren, ſo gelten eure Bitten nicht für dieſe noch für irgendwen, der mein Land betrügt.“

Großartig iſt der Eindruck des Gemäldes; die Anordnung klar und feierlich; ungeachtet der vielen Köpfe und Heiligenſcheine iſt keine Ueberladung darin; die Gruppen ſondern ſich; die Horizontale, gegen welche Giotto und die Giottiſten ſich nicht im mindeſten empfindlich zeigen, iſt vermieden. Der klare Schönheitſinn, der das Ganze durchdringt, tritt vornehmlich an dem Chriſtuskinde und an dem Kopf der Madonna hervor, der in Großheit und Schöne der Form, in Innigkeit und Tiefe des Ausdrucks, die glücklichſte Vereinigung von Tradition und Selbſtändigkeit erreicht, wie ſie einer Zeit, in welcher vollendete Zeichnung und

Modellierung noch nicht wiedergefunden, nur möglich war. Zu den aus dem Byzantinismus herübergenommenen Eigenthümlichkeiten der Sieneſer Malerſchule gehört auch die in dieſem Gemälde ſtark hervortretende Verzierungsluſt. Die Ausführung iſt ſehr ſorgfältig und vollendet; nur hat das Bild durch die Zeit und durch Uebermalungen mehrfach gelitten. Auch ſcheint das Ganze buon fresco zu ſein; wenigſtens ſieht man um den Kopf der Madonna und um das Kind deutlich die Nähte. Unter dem Bilde befindet ſich folgende, etwas beſchädigte Unterſchrift in römiſchen Majuskeln: Mille trecento quindici volte era .... Et Delia avia ogni bel fiore spinto .... Et Juno gia gridava i' mi rivollo .... S ... A. MAN. DI. SYMONE ....*)

---

*) Seit Uberto Benvoglienti entdeckt hatte, daß in der Sala del Conſiglio des Palazzo pubblico ein Meiſter Mino i. J. 1289 gemalt habe, ward derſelbe von Della Valle (in den Lettere Senesi), Romagnoli, (Biografia degli artisti Sen.), De Angelis (in ſeinem Fra Giacomo da Turrita) allgemein für den Schöpfer des Bildes gehalten, das (nach einem von v. Rumohr a. a. O. S. 118 veröffentlichten Document) i. J. 1321 von Symon reſtauriert worden ſei, und an welchem man noch deutlich die ältern Theile von ſeiner Herſtellung unterſcheiden könne. Ich habe mich bereits in meinen „Beiträgen" ꝛc. 1835 (S. 165) dahin ausgeſprochen, daß wohl ſpätere Hände an dem Bilde wahrzunehmen ſeien, aber keine frühere, als die Hand Symon's. Selbſt Gaye, irregeleitet durch eine Deliberazione von 1316, hielt an der alten Anſicht feſt. Dank den gründlichen Unterſuchungen G. Milaneſi's (Doc. Sen. I. p. 220. — Vasari ed. L. M. im Commentario zu Symon ꝛc. II. p. 100 ff.) iſt jetzt jeder Zweifel über die Urheberſchaft des Bildes gehoben. „Meiſter Mino malte im alten Saale des Rathes (nell' antica Sala del Consiglio) i. J. 1289 eine Majeſtas. Beim Umbau und der Vergrößerung des Palaſtes, die 1294 begonnen, mußte dieſe Malerei untergehen. Die Reſtauration von 1321 kann ſich nur auf Ausbeſſerung („aconciatara" im Document der Biccherna) beziehen, da das Gemälde durch ein Salzlager in der Nähe gelitten hatte. Auch deutet der Lohn von 28 Lib. auf eine nur geringe Arbeit, während es von dem Gemälde eigentlich Niemanden, der nur ein wenig in den Kunſt-Schriftzügen zu leſen verſteht, einfallen kann, daſſelbe für ein Werk des 13. Jahrhunderts zu halten.

Ich komme nun zu dem koſtbaren Altarwerke Symon's, deſſen zerſtreute Theile ich i. J. 1833 in Piſa entdeckte. Unter Giotto's Namen fand ich einige in der Akademie aufgeſtellt. Ich nahm wohl die große Meiſterſchaft der Arbeit, aber auch zugleich die Eigenthümlichkeiten der Schule von Siena wahr, und ging nun auf Entdeckung der fehlenden Stücke aus. Vom Glück unterſtützt, fand ich in einer Kanzleiſtube des Seminario von S. Caterina eine Anzahl größerer Tafeln, zu denen jene der Akademie gehören mußten, darunter das Mittelbild, eine Madonna, mit der Unterſchrift: Symon de Senis me fecit.*) Ich nahm von ſämmtlichen Tafeln genaue Abzeichnungen und ſetzte, ſo gut es ging, das ganze Werk zuſammen: 7 größere Tafeln, deren jede wieder aus 4 kleinern beſteht, 8 F. hoch, 12 F. breit, vollſtändig bis auf Theile eines Seitenflügels; einige durch Hitze aufgezogene Stellen abgerechnet, unverletzt und von keiner Reſtauration berührt.**)

Das Ganze erinnert in der Zuſammenſetzung der Tafeln

---

*) Nach den handſchriftlichen Annalen des Convents iſt — wie Bonaini, Notizie p. 38 mittheilt — das Bild i. J. 1320 aufgeſtellt worden.

**) Bei dem nach meiner Ueberzeugung unſchätzbaren Werthe dieſes Werkes für die italieniſche Kunſtgeſchichte, konnte ich meine Entdeckung nicht verſchweigen. Die Veröffentlichung aber konnte leicht zur Entführung einzelner Theile ins Ausland reizen und führen und eine Wiedervereinigung des Ganzen für immer vereiteln. Dem vorzubeugen, verſchwieg ich in meinen „Beiträgen" den Namen der Stadt, wo ich die Tafeln gefunden, und von dem Wunſche beſeelt, das Altarwerk in den Uffizien oder in der Akademie zu Florenz vor jeder Fährlichkeit geſichert zu ſehen, meldete ich meinen Fund dem Großherzog von Toscana; und als dieß unbeachtet blieb, Hrn. Carlo Milaneſi, der in Verbindung mit Bonaini dafür geſorgt hat, daß es vor Veräußerung ſicher iſt; ſoweit Theile deſſelben in der Akademie und in S. Caterina von Piſa ſind. Wie richtig meine Beſorgniß geweſen, beweiſt die Gemäldeſammlung des Hrn. Rothpletz im Schloß Aarburg, in welcher ſich jetzt die dem Ganzen fehlende Seitentafel mit der H. Barbara befindet.

an das o. e. Altarwerk des Ugolino; nur daß auf der Predella keine Scenen, ſondern wie überhaupt nur Heilige in Halbfiguren, 42 an der Zahl, abgebildet ſind.*) Das Mittelbild iſt die h. Jungfrau mit dem Kinde, das nach ihr aufblickend an den von ihrem Kopf herabhangenden Mantel mit der Rechten faßt, während die Linke ein Buch hält; ein leichtes Hemdchen bedeckt den Körper, Oberarme und Schenkel. Die Mutter hat die Augen mit dem Ausdruck milder Wehmuth nach der Gemeinde gerichtet. Die Züge ſind bei beiden mehr anmuthig, als großartig. Unter dem eng den Kopf umſchließenden und über die Schulter herabfallenden Mantel zieht ſich in dünnen Falten ein feiner weißer Schleier. In den beiden Feldern darüber ſieht man die Erzengel Gabriel und Michael, den erſtern mit dem Myrtenzweig und lieblich von Angeſicht, Michael mit dem Palmenzweig, gerüſtet und von ernſten Mienen. Den höchſten Giebel nimmt das Bruſtbild Chriſti ein, mit der Rechten nach griechiſchem Ritus ſegnend, in der Linken das aufgeſchlagene Evangelium mit der Inſchrift: Ego sum *A* et *Ω*, principium et finis. Der Mantel iſt ſo über die Tunica geſchlagen, daß er die rechte Schulter ziemlich frei läßt und von der linken in Falten herabhängt. In der Predella unter Maria iſt eine Darſtellung der Pietà, wie ſie im 14. und 15. Jahrh. häufig vorkommt: der todte Chriſtus mit übereinander geſchlagenen Händen auf dem Rand des offnen Sarges ſitzend, daneben Maria, ſchmerzlich bewegt auf ihn zeigend, und Marcus, die Geſchichte der Paſſion niederſchreibend.

An jede Seite des Mittelbildes reihen ſich 3 um etwas kleinere Tafeln gleicher Eintheilung: ein großes Mittelbild,

*) Abbildung einer Heiligen in meinen Denkmalen der italieniſchen Malerei I. 49.

darüber 2 Halbfiguren unter Kleeblattbogen, darüber 1 Halbfigur im gothiſchen Giebel, und in der Predella wiederum 2 Halbfiguren unter Kleeblattbogen. Die Giebel ſind von Moſes und 5 Propheten eingenommen, die durch Sprüche aus ihren Schriften kenntlich gemacht ſind. Die kleinern Räume darunter ſind in je 2 Felder getheilt und enthalten die Apoſtel. Auf den 6 größern Mittel- und Hauptfeldern ſind S. Johannes der Täufer, St. Dominicus, S. Maria Magdalena, S. Katharina, S. Petrus Martyr und S. Barbara*) abgebildet. Die Predella endlich enthält abermals auf 6 getheilten Feldern 12 Heilige beiderlei Geſchlechts, unter denen auffallender Weiſe noch eine Heilige mit dem Salbengefäß vorkommt, ſo daß einmal die Büßerin, ein andermal die Schweſter des Lazarus gemeint zu ſein ſcheint, die, Chriſtum zu ſalben, nach dem Grabe gegangen iſt.

Eine hohe und ernſte, ſtrengkirchliche Auffaſſung zeichnet dieſes Werk aus; Ruhe, Würde, Adel, mit einem Worte Heiligkeit ſpricht aus allen Geſtalten und deren Bewegungen, die einen faſt traditionellen Charakter haben. Vorherrſchend iſt das Gefühl für Schönheit und Feinheit der Züge, die durchaus ideal gehalten ſind; die Zeichnung ſicher, aber nicht ohne Mängel, z. B. an ſeitwärts gewandten Köpfen an der Stelle, wo Augenhöhle, Schläfe und obere Kinnlade zuſammentreffen, oder am Munde, der zuweilen von der rechten Stelle gerückt erſcheint. Die Augen ſind ins Längliche gezogen, die Thränenwinkel aber deutlich ausgebildet, wodurch ſie ſich genugſam von den formloſen der Giottesken unterſcheiden; die Augenbrauen ſind ohne individuelle Schwingung und doch nicht ſtarr; die Naſen fein und gern ein wenig überhängend; die Lippen weich und voll,

*) Dieſe Tafel iſt in der Sammlung Rothpletz in Aarau.

die Mundwinkel fast durchgängig etwas ausgerundet. Alle Verhältnisse der Theile unter einander sind edel, der Kopf ist weder in die Höhe, noch in die Breite gedrückt. Die Hände sind sehr schmal, mit Uebertreibung der zierlichen Länge der Finger, denen die Andeutung der Knöchel fehlt. Sonderbar ist die Anordnung der äußerst fein mit dem Spitzpinsel gezeichneten Haare, die oft wie Perücken den Kopf umschließen und, im Nacken mit einem Band zusammengebunden, über denselben niederhängen. Die Falten der Gewänder sind weich, ohne scharfe Brüche und durchschneiden nie die Form. Nur ist in den Tiefen oft ein Lack angewendet, der an einzelnen Stellen schwarz geworden, und auch in Blasen aufgegangen ist. Von eigentlicher Rundung ist keine Rede; doch sind Licht- und Schattenmassen gesondert und für den Ausdruck benutzt. Dieser ist überall von durchdringender Innigkeit und Wahrheit, und wunderbar zieht über alle Gesichter ein sanfter Duft, der uns die Heiligen in eine — obschon leuchtende — Ferne rückt, ein Gefühl fast unwiderstehlicher Sehnsucht im Beschauer rege macht und uns einen Blick in die ahnungsreiche, nur von einem durchsichtigen Schleier umwobene Seele des Künstlers thun läßt, der, ausgerüstet mit den Anlagen zur höchsten Vollendung, noch in der Macht der ungeübten und unfreien Kindheit der Kunst gehalten wird. Nichts desto weniger erregt der technische Theil des Werkes unsere größte Bewunderung, so daß in dieser (aber auch nur in dieser) Beziehung allein die altflandrischen Meister zur Vergleichung angeführt werden können, bei denen auch meistentheils die Frage nach dem Wie? der Ausführung unbeantwortet bleiben dürfte.

Das Bindemittel ist eine äußerst feine und flüssige Tempera; denn die Untermalung, die bei der Carnation fast nur eine Modellierung aus gelblichem Weiß ins Grünliche ist, scheint wie gegossen; ein solcher Fluß und Schmelz verbindet die verschiedenen

Töne. Das Roth auf Wangen und Lippen ist zart vermalt, sowie das Ganze durch die feinsten Strichelchen zur glattesten Vollendung gebracht ist. Auf der Oberlippe sind immer vor der Umbiegung ins Rothe helle Lichter aufgesetzt. Die Lichter in den Gewändern, namentlich den weißen, sind in die nächsten Töne sanft verfließend aufgesetzt. Die Gestalten sind mit festen Contouren umzogen, einzelne Theile (wie Augen, Lippen 2c.) mit rother Farbe; die Haare sind mit einer, sonst nur den Deutschen eigenen Feinheit mehr gezeichnet, als gemalt. Ueber die Färbung ist ein sicheres Urtheil nicht wohl zu fällen, da der bei den meisten Tafeln vorherrschende braune Ton auf Oel- und Kerzendampf zurückzuführen sein dürfte.

Ganz besonders hat Symon bei diesem Altarwerk seiner, bereits erwähnten Verzierungslust gehuldigt, um das Ganze so prächtig als möglich zu halten. Nicht nur sind alle Heiligenscheine auf das mannichfachste mit Blättchen und Perlen ausgefüllt, die mit Hülfe vorhandener Formen in den Goldgrund gepreßt wurden, sondern es ist auch kein Mangel an Perlen und Edelsteinen, so kunstreich und fleißig ausgeführt, wie ich sie noch auf keinem italienischen Bilde gesehen, und die Gewänder sind mit Verzierungen ausgestattet, bei denen man nicht weiß, soll man mehr den Geschmack, oder die Geduld bewundern, mit denen sie gezeichnet sind. Doch sind natürlich solche nicht überall angebracht, wie denn der Täufer Johannes nicht im Purpurmantel, sondern im härenen Gewand, und Thomas von Aquino in einfacher Mönchstracht erscheinen. Ist dagegen eine Krone, ein Mantel, wie bei der Königstochter Katharina, eine bischöfliche Tiara herzustellen, so wird auch das Schatzkästlein aufgethan. Uebrigens hält sich Symon in einem bestimmten Kreis von Ornamenten, die sehr wohl als Wünschelruthe zu gebrauchen sein dürften.

Ich bin bei der Beſchreibung dieſes Werkes ſo weit ins Einzelne gegangen, da es in allen Beziehungen geeignet iſt, zur richtigen Beurtheilung ſeines Meiſters zu führen.

Vor allem iſt die Gewißheit daraus zu nehmen, daß Symon kein Schüler Giotto's war, ſondern daß er einer, von dieſem iſolierten, ganz unabhängigen Kunſtrichtung angehört, zu welcher als unmittelbarer Vorgänger Duccio di Buoninſegna den Anſtoß gegeben. Die Technik iſt bis auf kleine Eigenthümlichkeiten bei Beiden dieſelbe; aber vorzüglich iſt die Grundlage der Anſchauung, das durchgehende reine Gefühl fürs Heilige, der Zug nach der Schönheit und die Achtung vor dem herkömmlich Alterthümlichen Beiden gemeinſchaftlich; richtet dagegen eine Scheidewand auf gegen Giotto, deſſen Eigenthümlichkeit nicht in ausgebildeter Technik und fleißiger Behandlung, nicht in Geſchmack und Schönheitſinn und in Weiterbildung überlieferter Formen, ſondern in einer kühnen Phantaſie, einer aus dem Leben geſchöpften Darſtellweiſe und einer flüchtigen, faſt zu leichten Ausführung beſtand. Und ſo iſt es gewiß unrichtig, wenn v. Rumohr*) von Symon ſagt: „er habe, wie Giotto unter den Florentinern, ſo unter den Sieneſern der neuen Richtung von der Nachbildung und Vervollkommnung altchriſtlicher Typen zur Beſchauung und mehrſeitigen Auffaſſung des Lebens hinüber die Bahn gebrochen.“ Gerade umgekehrt ſcheint ihn die Welt ſeiner Anſchauungen, erfüllt mit den Geſtalten heiliger Ueberlieferung, von der ihn umgebenden Wirklichkeit geſchieden, oder wenn ſie in den Bereich ſeiner Darſtellungen fiel, ihm den Maßſtab und die Form für dieſe in die Hand gelegt zu haben.

Dieß tritt ſehr deutlich hervor an einem Altargemälde in S. Lorenzo zu Neapel, von welchem weder Vaſari, noch Ghiberti

*) It. Forſch. II. 92.

ſprechen, und das ich auch ſonſt nirgend angeführt gefunden hatte, als ich es 1857 zufällig in der letzten Capelle der Südſeite der genannten Kirche entdeckte.*) Es iſt ein ſowohl durch den Gegenſtand, als durch die Ausführung höchſt ausgezeichnetes, obendrein durch die Unterſchrift beglaubigtes Gemälde. Der H. Ludwig von Toulouſe aus dem Hauſe Anjou, ſeit 1295 Biſchof, kurz nach ſeinem 1297 erfolgten Tode (1316) heilig geſprochen, dem die Capelle gewidmet iſt, ſitzt angethan mit dem

*) Ich gab Nachricht davon im D. Kunſtblatt 1857 S. 148. — H. W. Schulz, Denkmäler ꝛc. III. (i. J. 1860) gibt S. 165 eine ausführliche Mittheilung, welche von Quaſt mit Anmerkungen begleitet, aus denen mit größter Wahrſcheinlichkeit hervorgeht, daß Symon längere Zeit im Dienſt des K Robert geſtanden hat. Eine Urkunde des K. Robert d. d. Casasana apud Castrum maris de Stabia 23. Jul. 1317 befiehlt den Schatzmeiſtern von Principato und Terra di Lavoro, dem Ritter Symon Martini die unter dem 9. Jul. auf die Salzgefälle jener Provinzen ihm als jährliche Proviſion (nomine annue provisionis) angewieſenen 50 Unzen Gold zu zahlen. Zeitbeſtimmung und Namen weiſen entſchieden auf den Künſtler des Bildes in S. Lorenzo. Für einen dauernden Aufenthalt Symon's in Neapel ſprechen außerdem allerlei Nachrichten von einem Maeſtro Simone, als dem Maler verſchiedener Gemälde in Neapel, ohne über ſeine Herkunft nähere Auskunft zu geben, ſo daß er ſogar von Schulz a. a. O. für eine zweifelhafte Perſon gehalten wird. Massimo Stanzioni, Vite e memorie delli famosi pittori e scultori Napolitani M. S. 1050 (im Museo no. 235) ſagt, daß zur Zeit des Königs Robert von Anjou ein guter Maler Maeſtro Simone in Neapel geweſen, der viele ſchöne Tafeln für den König in S. Lorenzo gemalt habe, und das Bildniß des H. Antonius für den Convent (jetzt ganz übermalt) und Tafeln für die Capellen hinter dem Hauptaltar, ſowie die des H. Ludwig im Vescovato; eine Tafel in S. Chiara und für die Königin viele Heilige auf die Mauer (und auf eine Tafel) als Votivgemälde. Er nennt ihn einen großen Maler, der von vielen Herren und Fürſten außerhalb des Königreichs geachtet und beſchäftigt geweſen. Er nennt ihn „compatriota", was die neapolitaniſchen Kunſtforſcher veranlaßt hat, einen neapolitaniſchen Maler der Zeit zu ſuchen oder eigentlich zu ſchaffen nach beglaubigten alten Nachrichten, während es nahe liegt, den mit Jahrgehalt vom König beſoldeten Künſtler als einen Landesangehörigen betrachtet zu ſehen. Symon Martini war außerhalb berühmt und geſucht, ein Simon Napolitano nicht.

biſchöflichen Ornat, über dem Mönchsgewand auf einem roth ausgeſchlagenen Thron und krönt ſeinen zur Linken mit aufgehobenen Händen vor ihm knieenden jüngern Bruder, den König Robert von Neapel. Zwei ſchwebende Engel halten eine Krone über dem Heiligen. Die Figuren haben Lebensgröße; die Färbung iſt in einem ſehr lichten Goldton gehalten, die Modellierung von geringer Abrundung; die Ausführung äußerſt fein und ſorgfältig. Der Goldgrund hinter den Figuren iſt mit eingepreßten Ornamenten bedeckt. Die Agraffe des Königs iſt in Relief aufgeſetzt. Die Predella des Bildes iſt in 5 Felder getheilt, in denen Scenen aus dem Leben des Heiligen dargeſtellt ſind: 1. Papſt Bonifacius VIII. von 2 Biſchöfen aſſiſtiert, will den vor ihm knieenden Heiligen in Franciscanertracht zum Biſchof weihen, wogegen ſich dieſer, auf eine Anzahl hinter ihm knieender Ordensbrüder zeigend, weigert. 2. Zurückgekehrt in ſein Kloſter wird er daſelbſt doch noch vom Papſt mit der biſchöflichen Würde bekleidet. 3. Bei einem Gaſtmahl macht der Heilige im Franciscanerkleid den Aufwärter. 4. Der Heilige, todt auf der Bahre, umgeben von Biſchöfen und Mönchen, heilt Beſeſſene. 5. Der Heilige im Himmel, angerufen über der Leiche eines Knaben, weckt dieſen vom Tode auf. Die Darſtellungen haben zwar nicht die dramatiſche Kraft Giotto's, ſind aber doch lebendig und vornehmlich in den Mienen ausdrucksvoll. Das (bartloſe) Bildniß des Königs Robert, im Profil, von unübertrefflich ehrfurchtvollem Ausdrucke, iſt offenbar nach dem Leben gezeichnet und zeichnet ſich aus durch eine lange, ſpitze, niedergehende Naſe, eingefallene Lippen, kleinen Mund und kleine Augen und ein ſtark vortretendes Kinn; dazu durch perückenartig zugeſtutztes Haupthaar. Die Predellenbilder ſind nach oben halbkreisrund abgeſchloſſen; in die Bogenwinkel iſt die Inſchrift vertheilt: Sy mon de Se nis me pinx it. Es leidet wohl keinen

Zweifel, daß Symon das Bild im Auftrag des Königs Robert gemalt, daß dieser ihn zu diesem Zweck nach Neapel berufen, und daß dieß nach erfolgter Heiligsprechung Ludwig's 1316 und zur Zeit der Errichtung der ihm geweihten Capelle geschehen ist.

Im Refectorium des Klosters der h. Clara in Neapel ist ein 20 Fuß hohes, 33 Fuß breites Frescogemälde mit kolossalen Figuren, in welchem ich beim ersten Anblick, wie bei eingehender Betrachtung ein Werk des Symon von Siena erkennen mußte.*) Es ist eines der großartigsten und herrlichsten Votivgemälde der altitalienischen Kunst und zugleich ein Denkmal des geläuterten, wahrhaft edeln Kunstsinns seines königlichen Stifters.

In der Mitte des Bildes, auf einem mit bunter Mosaik

*) Schnaase a. a. O. VII. p. 400 bezweifelt, gestützt auf die „genaue Abbildung" bei Schulz, Unteritalien S. 89—100, die Richtigkeit meiner Annahme, die außerdem auch noch durch Rechnungsnotizen bei Milanesi, Doc. p. 217. 218 aus den Jahren 1327—28, in denen, zufolge der dargestellten Mitglieder der königlichen Familie, das Bild gemalt sein müßte, in Frage gestellt würde, da um diese Zeit Symon sicher in Siena gewesen. Schnaase führt demnach das Bild unter den Werken Giotto's auf. Bei der Grundverschiedenheit der beiden Meister Giotto und Symon und bei der klaren Uebereinstimmung des Styls in dem Gemälde von S. Chiara mit allem, was dem Symon ohne Widerrede angehört, muß ich an meiner Annahme festhalten, die selbst von der Abbildung und den Durchzeichnungen bei H. W. Schulz, wiewohl sie unter der Hand des Kupferstechers etwas an ihrem Charakter verloren haben, sichtbar unterstützt wird. Milanesi's Rechnungsnotizen aus den J. 1327—28 begründen keinerlei Einwurf. Um diese Zeit konnte Symon längst wieder Neapel verlassen haben und in Siena sein. Das Gemälde in S. Chiara muß zwischen 1324—26 gemalt sein; denn 1324 hat sich Herz. Carl v. Calabrien mit Maria von Valois vermählt; 1328 sind Beide gestorben; 1326 war ihnen Prinzeß Johanna geboren worden, die — wenn das Bild später gemalt worden wäre — auf demselben nicht fehlen würde. Vergl. übrigens die S. 299 in der Anmerkung enthaltene Mittheilung des Massimo Stanzioni v. J. 1650 über die Arbeiten des „Maestro Simone" in Neapel.

ausgelegten, mit 2 vortretenden Fialen und einem Spitzgiebel verzierten Thron in toscaniſcher Gothik ſitzt Chriſtus, die Rechte ſegnend erhoben, mit der Linken auf dem Schooß das aufgeſchlagene Evangelium haltend, darin die Worte zu leſen ſind: Ego sum alpha et Ω principium et finis dicit Deus Dominus. Sein Kopf, durch einen überreichen, den Hals aber durch eine dünnere Lage engumſchließenden Haarwuchs der Kuppelform ſich nähernd, iſt die mir bekannte großartigſte Durchbildung des byzantiniſchen Typus. Die Augen ſind in der Weiſe des Sieneſer und des Piſaner Bildes etwas ins Längliche gezogen, der leicht geöffnete Mund iſt klein, ein dünner röthlicher Bart bedeckt die Oberlippe und das Kinn. Er trägt einen dunkelblauen Mantel über einem lichtrothen Unterkleid. Eigenthümlich iſt die Form der Segenſpendung, nur mit erhobenem Daum und Zeigefinger, während die 3 andern Finger gebogen ſind. Eine erhabene Ruhe iſt über die ganze Geſtalt ausgebreitet. Zu ſeinen Füßen kniet, die Lilienkrone von Anjou ums Haupt, und mit einem mit Lilien durchwirkten Mantel angethan, König Robert*) und hinter ihm ſein Sohn Carl Herzog von Calabrien**) in gleicher Tracht. Zur Rechten Chriſti ſteht Maria, im rothen Unterkleid, die Kapuze des braunen Mantels über den Kopf gezogen, die linke Hand aufgehoben und holdſelig lächelnd die Rechte gegen die Knieenden geſenkt, gleichſam als Vermittlerin zwiſchen ihnen und Chriſtus. Neben Maria ſteht der H. Ludwig mit Buch und Biſchofſtab, einen goldenen Mantel über dem weißen Unterkleid, eine weiße Biſchofmütze auf dem Haupt; und neben ihm die h. Clara mit Buch und Crucifix; im

*) König 1309—1343.

**) 1313 mit Katharina von Oeſtreich vermählt, die am 15. Jan. 1323 kinderlos ſtarb, wieder vermählt 1324 mit Maria von Valois, geſt. 10. Nov. 1328.

braunen Ordenskleid und einem ſchwarzen Kopftuch über einem weißen Untertuch. — An der andern Seite neben Chriſtus ſteht mit ähnlich empfehlender Bewegung, wie Maria, der Evangeliſt Johannes, in einem hellrothen Mantel über dem blauen Unterkleid; am Throne Chriſti knieend die Königin Sancia in einem ſchwarz und gold carrierten, mit Lilien und den arragoneſiſchen Pfählen durchwirkten Kleide, einen weißen Schleier ums Haupt mit der Lilienkrone, und Maria von Valois, die Gemahlin des Prinzen Carl, in gleicher Tracht, nur ohne die arragoneſiſchen Pfähle im Kleide; neben Johannes ſtehen noch St. Franciscus und St. Antonius in Ordenstracht, jeder mit einem Buch, der Eine mit geſenkter, der Andere mit erhobner Rechten. Die Zeichnung iſt durchaus großartig, von idealer Formengebung, die ſelbſt bei den offenbar nach dem Leben conterfeiten Bildnißfiguren — obſchon für dieſe nur die Lebensgröße beibehalten iſt — maßgebend geblieben. Ein großer, ſchöner Faltenwurf mit weichen geſchwungenen Linien zeichnet die Gewänder aus. Die Carnation und die ganze Färbung iſt (mit Ausnahme des nachgedunkelten blauen Mantels) ſehr licht gehalten; auf Abrundung der Geſtalten iſt nicht augenfällig hingearbeitet. Bei vollendeter harmoniſcher Durchführung iſt doch die techniſche Behandlung durchaus frei und meiſterhaft. Sehr auffallend iſt die Uebereinſtimmung des Bildniſſes vom König mit demjenigen ſeines Grabmonumentes in der Kirche, ſowie mit dem Bilde in S. Lorenzo. Auch glaube ich auf einige eigenthümliche Schriftzeichen aufmerkſam machen zu ſollen, die in dem Buche Chriſti unter dem angeführten Spruch ſtehen und dieſe Geſtalt haben.*)

*) H. W. Schulz a. a. O. III. S. 152 überſetzt dieſe Zeichen in: YXSS.

Ein sicher beglaubigtes Werk Symon's bewahrt die Sammlung der Uffizien in Florenz; doch gehört es ihm nach der Unterschrift nicht allein.*) Es ist eine Altartafel mit der Verkündigung und 2 Heiligen S. Ansano und Sta Giulietta auf den Seitenflügeln, und zwar eine von den beiden o. e. für den Dom von Siena gemalten Tafeln. Die Composition ist voll ernsten Gefühls für das Heilige, voll Sicherheit und Klarheit in der Wahl der Motive. Der Engel, der von der linken Seite des Bildes der Jungfrau sich nähert, hat einen Myrtenkranz auf dem Haupt und einen Myrtenzweig in der Hand; der Geist schwebt in einer Engelglorie nieder; Marien scheint ein heiliger Schauer zu überziehen. Mit etwas zusammen-, ja aufgezogener Schulter, in den weiten, blauen Mantel gehüllt, doch so, daß die rechte Hand und rechte Schulter sich fast berühren, wendet sie sich vom eintretenden Engel halb ab, wie Jemand, der über eine Erscheinung ohne sich zu fürchten erschrickt, die in seiner Phantasie der Wirklichkeit unmittelbar vorherging und doch unerwartet kommt. So ist der Körper zum Theil zurückgelehnt und abgewendet, der Kopf sieht scheu über die emporgezogene Schulter nach dem Engel; mit der niedergelassenen Hand hält sie das Gebetbuch. Der Adel der Gesichtszüge, der Gestalten und ihrer Bewegungen spricht noch deutlich aus dem Bilde, sowie die den Sienesen eigene Verzierungslust. Ausführung und Behandlung sind unter mannichfachen Ausbesserungen und Uebermalungen so verändert, daß ein sicheres Urtheil darüber nicht leicht mehr gewonnen werden kann. Doch erkennt man bei der Carnation die grünliche Untermalung, über welche röthliche Lichter und bräunliche Schatten gelegt sind. Von Lippo's Hand sind,

*) Unter dem Bilde steht: Symon Martini et Lippus Memmi de Senis me pinxerunt a. D. MCCCXXXIII.

an der trübern Färbung kenntlich, die Heiligen der Seitenflügel, die 4 Propheten in den Medaillons neben dem Spitzbogen des Mittelbildes.

Im Hauſe der Dombauverwaltung zu Orvieto befindet ſich eine Altartafel in 5 Abtheilungen (ehedem in S. Domenico), Madonna, zwiſchen den HH. Petrus und Dominicus, Paulus und Maria Magdalena in Halbfiguren mit der Unterſchrift: (Symo)n de Senis me pynx(i)t in A. D. MCCCXX . . . Ebendaſelbſt ſieht man noch ein Madonnenbild von ihm mit dem ſegnenden Chriſtus im Giebelfeld der Tafel; zwei Engel („troni") ſtehen zur Seite, der eine mit einem offenen Buche, der andere mit zwei brennenden Fackeln.

Es bleibt noch übrig, einiger kleinern Arbeiten zu gedenken, die theils wohlbegründet, theils nur muthmaßlich Symon angehören. *)

Beim Operajo des Domes von Piſa fand ich (1833) eine Tafel mit dem Täufer Johannes und der Unterſchrift „me fecit A. D. MCCCXXXIII," offenbar nur der Theil eines größern Werkes und unverkennbar von Symon's Hand. — In der Sammlung der Akademie von Siena wird ein Hausaltärchen, ein Triptychon von ausgezeichneter Schönheit und Vollkommenheit aufbewahrt (No. 68). Auf dem Mittelbild hat die Madonna in halbknieender Stellung das Kind auf dem rechten Schenkel, das die rechte Hand zur Segnung (nach griechiſchem Ritus) aufhebt, während es in der Linken einen Stieglitz ziemlich unſanft feſthält; darüber in einem Medaillon S. Auguſtinus. Auf dem linken Flügel ſteht Johannes der Täufer, auf dem

*) Ueber die von Vaſari ihm zugeſchriebenen Gemälde im Campoſanto zu Piſa und in der ſpaniſchen Capelle von S. Maria novella zu Florenz, kann ich hier ſchweigen, da ſie ſpäter an der Stelle beſprochen werden ſollen, an die ſie gehören. Von Symon ſind ſie nicht.

rechten der Bischof Nicolaus. Darüber in 2 getrennten Medaillons die Verkündigung. Alle geistigen und technischen Merkmale stimmen mit dem Pisaner Altarwerk überein, so daß ich es — auch ohne die Unterstützung einer beglaubigenden Unterschrift — für ein Werk Symon's halten muß. — Eine solche, ganz unverfängliche, trägt ein Bild in der öffentlichen Sammlung von Liverpool: „Joseph und Maria, die dem 12jährigen Sohne Vorwürfe machen, daß er sie verlassen habe," mit der Inschrift: Symon de Senis me pinxit A. D. MCCCXLII.*) Schnaase**) ist geneigt, noch ein anderes Triptychon in der Galerie zu Siena (No. 45), Madonna mit dem Kinde nebst Engeln und Heiligen, Geburt und Tod Christi, mit der Jahrzahl 1336 dem Symon zuzuschreiben. Mir scheint es nicht auf der Höhe dieses Meisters zu stehen. Dagegen halte ich ein Diptychon in der Sacristei des Doms von Siena mit SS. Ansanus und Nicolaus für eine treffliche Arbeit Symon's.

Die ambrosianische Bibliothek in Mailand bewahrt eine Handschrift von Virgil's Gedichten, angeblich einst Eigenthum Petrarca's. Dieselbe ist mit einem Miniaturbild geziert, das für eine Arbeit des Symon gehalten wird. Man sieht darauf 2 Bauern, davon der Eine als Repräsentant der Bucolica ein Schaf melkt, der Andere als Repräsentant der Georgica einen Baum beschneidet. Darüber steht ein Mann (der Commentator Virgil's, Servius) der einen Vorhang zurückschlägt, und dem Aeneas — in der Tracht eines römischen Kriegers oder Imperators neben sich — den Dichter zeigt, der hier unter Bäumen sitzt und mit sinnend emporgerichteten Blicken an seiner Aeneis zu schreiben scheint, was denn soviel heißen soll, daß der Com-

*) Ich kenne das Bild nicht. Die Nachricht davon hat Waagen gegeben, Kunstwerke ꝛc. in England II. p. 390.

**) a. a. O. p. 461.

mentator das Gedicht Virgil's erklärt. Außer einigen in das Bild geschriebenen lateinischen Versen liest man unter demselben:

Mantua Virgilium qui talia carmina finxit,
Sena tulit Simonem digito qui talia pinxit. *)

Ungeachtet der zierlichen Zeichnung und der feinen Ausführung dieser Miniatur ist es mir doch schwer, sie für eine Arbeit Symon's zu halten. Die Unterschrift kann in keinem Fall als Beglaubigung gelten, da Symon von dergleichen Selbstapotheose gewiß frei war und für Petrarca die Verse zu schlecht sind. Sie scheinen aus der Vermuthung eines spätern Besitzers hervorgegangen zu sein, daß bei dem Bilderschmuck eines Buches aus der Bibliothek des Petrarca kein andrer Künstler betheiligt sein konnte, als der Maler des Bildnisses von Donna Laura.

Was dieses selbst betrifft, so ist sein spurloses Verschwinden kaum zu erklären, da man doch in seinem kleinen Haus zu Arquà bei Padua, wo er 1376 gestorben, und wohin ihm zweifellos das Bildniß der angebeteten Geliebten gefolgt war, bis auf den heutigen Tag seinen Stuhl, sein Tintenfaß und — seine Katze! zeigt, aber nicht Laura's Bildniß von Symon. **)

Jeder Rückschritt, jedes Zurückgreifen in die Aeußerungen ausgelebter Culturzustände erweist sich als eben so thöricht, als vergeblich. Ein anderes ist es mit der Erhaltung der Elemente, die jenen Aeußerungen einst Lebensfähigkeit gaben, ohne aber zu rechter Kraftentfaltung zu gelangen. Wo alsdann durch geistbegabte, kühne Männer Neuerungen eingeführt werden und durch energisches Handeln zum Bruch mit der Vergangenheit führen, da sehen wir den Geist der Geschichte durch erhaltende Genien

*) Abbildung bei Rosini a. a. O. T. XVI.

**) Das weibliche Bildniß im Hause der Bellanti zu Siena, das man dafür ausgibt, wird durch seine Haar- und Kleidertracht, sowie durch die Art der Malerei ins 15. Jahrh. verwiesen.

der Ueberstürzung vorbeugen und durch Rettung des Guten der Vorzeit das neue Gute, wo es im Eifer des Fortschritts Schaden zu leiden droht, schützen und stärken. In diesem Lichte erscheint Symon's künstlerisches Wirken, neben den Neuerungen seines großen Zeitgenossen Giotto, nicht nur vollberechtigt, sondern auch gewiß von den besten Folgen begleitet. Ohne ihn mußte die in der Leichtigkeit der Production schwelgende Schule Giotto's zu unvermeidlicher Verflachung führen; indem Symon aus der Ueberlieferung der alten Kunst die Würde der Auffassung, die Schönheit der Form, die vollendete Ausführung als wesentliche Bedingungen der Kunstübung ansah, hielt er die Wege offen, zu denen ein späteres Geschlecht wieder einlenkend die höchsten Stufen der Vollkommenheit erreichte.

Wollen wir jetzt zunächst die Wirksamkeit Giotto's weiter verfolgen, so begegnen wir einer großen Anzahl mehr oder minder bekannter Namen von Künstlern, die unmittelbar oder mittelbar aus seiner Schule hervorgegangen, und hören von Werken, die ihnen — mit Recht oder Unrecht — zugeschrieben werden, und die — soweit sie erhalten sind — dafür zeugen, daß seine Weise der Formengebung und Ausführung wie der Composition fast ohne Ausnahme ein Jahrhundert lang die herrschende geblieben ist.

Zu den unmittelbaren Schülern Giotto's zählt Vasari Taddeo Gaddi, seinen Taufpathen; Puccio Capanna von Florenz; Ottaviano und Pace, Beide aus Faenza; Guglielmo da Forli; Pietro Laurati von Siena; Stefano aus Florenz und Pietro Cavallini aus Rom.*) Zu den Zeitge-

*) Seine Arbeiten in Rom sind bis auf einige Fragmente in S. Maria in Trastevere zu Grunde gegangen. Die Verkündigung bei den Serviten zu Florenz, die ihm Vasari zuschreibt, ist aus dem 13. Jahrh.; aber

noſſen, die ſeiner Weiſe gefolgt, rechnet er den Schüler Taſi's Buonamico Buffalmaco; einer ſpätern Zeit gehörten ſodann Agnolo Gaddi und Tommaſo gen. Giottino an, Orcagna, Giovanni da Ponte,*) Antonio Veneziano, Jacopo von Caſentino,**) Spinello Aretino; die Sieneſer, die ſich mehr oder minder dem Style Giotto's bequemten, nicht gerechnet. Ghiberti (die erſte Quelle, aus der Vaſari geſchöpft), der den Verſuch macht (in ſeinem Commentario II.), die berühmteſten Maler des 14. Jahrhunderts zu nennen, bricht plötzlich ſein Verzeichniß der florentiniſchen Künſtler mit der Bemerkung ab: „In Florenz war eine ungeheuer große Zahl der ausgezeichnetſten Maler, ſo viele, daß ich ſie nicht aufzählen kann. Ja, ich halte dafür, daß in der Zeit (des 14. Jahrh.) die Malerei in Toscana reicher geblüht, als jemals, und ſelbſt als irgend einmal in Griechenland!“ ***) Rechnen wir nun dazu die häufige Unſicherheit und offenbaren Unrichtigkeiten der Angaben über die von den genannten Künſtlern ausgeführten Werke,

---

vielleicht von ihm übermalt. In Neapel ſcheint er viel und lange gearbeitet zu haben, da er von K. Carl II. ſeit dem 16. Jun. 1308 einen beträchtlichen Jahrgehalt bezog (H. W. Schulz, Denkmäler ꝛc. p. 149). Doch iſt von ſeinen Werken nichts mehr zu ſehen.

*) Von dieſem Künſtler, dem Vaſari eine eigne Biographie gewidmet, gibt nicht das kleinſte Werk mehr eine Vorſtellung.

**) Von dieſem Künſtler, der 80 J. alt wurde (nach Vaſari) exiſtiert nichts mehr als eine Pietà in Halbfiguren al fresco im Capitolo von S. Bartolommeo zu Arezzo.

***) Als i. J. 1349 die erſte florentiniſche Künſtler-Genoſſenſchaft gegründet wurde, finden wir an ihrer Spitze größtentheils unbekannte Namen und müſſen doch annehmen, daß ſie angeſehenen Künſtlern angehörten. Capitani waren die Maler Lapu Gucci, Vanni Cinuzzi, Corſino Bonajuti und Pasquino Cenni; Conſiglieri waren die Maler Segna d'Anignano, Bernardo Daddi, Jacopo da Caſentino und Conſiglio Gherardi; Camerlenghi waren die Maler Dominico Pucci und Piero Givannini. Und nun ſehe man erſt das Verzeichniß der Mitglieder, um ſich zu vergewiſſern, daß nur ein geringer Niederſchlag der damaligen Kunſtthätigkeit auf uns gekommen.

die zum Theil gar nicht mehr oder in einem Zuſtand vorhanden ſind, der das Urtheil faſt unmöglich macht; oder die zu werthlos ſind für den Namen den ſie tragen, oder für irgend einen nennenswerthen; ferner die mehrfache Ungewißheit über die Lebensverhältniſſe und Arbeiten von Einigen der aufgeführten Künſtler, ſo werden wir gut thun, uns zunächſt — unbekümmert ſelbſt um die widerſprechenden Angaben der ältern Berichterſtatter, und den neuern Forſchungen und Entdeckungen (eigenen und fremden) folgend — an ſicher geſtellte Perſönlichkeiten und an wirklich bedeutende Werke zu halten; dem Reſt aber nur einen allgemeinen Ueberblick widmen.

Der bekannteſte, älteſte und zugleich durch eine ſehr große und mehrſeitige Thätigkeit ausgezeichnete Schüler Giotto's iſt Taddeo Gaddi, Sohn des Malers Gaddo Gaddi, des Meiſters Taufpathe und wie es ſcheint beſonderer Liebling. Geburts- und Todesjahr laſſen ſich nicht mit Beſtimmtheit angeben. Wenn Cennino in ſeinem Trattato ſagt, daß er 24 Jahre lang ein Schüler Giotto's geweſen ſei, und wir ein mit ſeinem Namen und dem Jahr 1334 bezeichnetes Bild zu Rathe ziehen, das mit der vollkommenſten Meiſterſchaft gemalt iſt, ſo muß er wohl ſchon vor 1300 geboren ſein. Im J. 1366 war Taddeo noch Mitglied der Domverwaltung in Florenz und wird am 20. Aug. d. J. mit andern Künſtlern in ein Schiedsgericht berufen, ſein Urtheil über eine Arbeit am Dombau abzugeben.*)

Es möchte wohl eine der ſchwierigſten und zugleich unfruchtbarſten Anſtrengungen der Kunſtkritik ſein, beſtimmen zu wollen, was in Giotto's Werken auf Taddeo's Rechnung während der 24 Jahre, daß er als Schüler ihm gedient, zu ſetzen ſei. Wir werden uns daher nur an ſeine ſelbſtändigen Werke halten.

*) Das Document ſ. in Vasari L. M. II. p. 119. not. 1.

Von den mir bekannten Gemälden Taddeo's halte ich das Triptychon im Berliner Muſeum vom J. 1334 für das früheſte; jedenfalls iſt es durch die einem ſelbſtändigen Jugendwerk in der Regel eigenthümliche liebevolle Ausführung ausgezeichnet. Auf dem Mittelbilde ſehen wir die Madonna auf einem Thron von italieniſch-gothiſcher Architektur, das leicht bekleidete Kind auf ihrem Schooße umfaſſend, das mit einer Hand ſich an einem Finger der Mutter feſthält, mit der andern liebkoſend ihre Wange ſtreichelt. Mit dieſem Motiv, durch welches der Darſtellung der rein kirchliche Charakter genommen, der Segen ſpendende Gott zum Menſchenkind mit kindlichen Empfindungen und natürlichen Liebesäußerungen gegen die Mutter geworden, folgte Taddeo dem Vorbild ſeines Meiſters (wie er es u. a. in dem Mailänder Bilde angewendet), nur daß er ihm eine tiefere und wärmere Innerlichkeit zu geben geſucht. Das religiöſe Element tritt an den Nebenfiguren hervor, zunächſt an dem Stifter und der Stifterin, die — in ganz kleinen Figuren — an den Stufen des Thrones knien; alsdann in der Einfaſſung des Bildes, wo Johannes der Täufer zur Verehrung des Kindes auffordert und ein Biſchof im Franciscaner-Ordenskleid (S. Ludwig?) ſie vielleicht im Herzen hegt; über ihnen aber die Apoſtel (in Bruſtbildern) abgebildet ſind, alle ehrfurchtsvoll die Blicke auf die Mittelgruppe gerichtet. — Auf dem linken Flügel iſt eine Darſtellung der Geburt Chriſti. Auch hier hält ſich Taddeo von der transſcendentalen Auffaſſungsweiſe fern, indem er die Mutter das natürliche Geſchäft des Stillens verrichten läßt, wo ſie ſonſt anbetend auf den Knieen vor dem Neugebornen lag. Die Hirten, von denen noch Einer in der Höhe hinter der Hütte die Botſchaft von dem Engel erhält, haben ſich eingefunden und ſchauen verwundert, gleichſam enttäuſcht, zu der Gruppe empor, was ihnen Joſeph, der ſich mit ſeiner herkömmlichen ſchlechten

Laune nach ihnen umſieht, kaum zu verdenken ſcheint. — Auf dem rechten Flügel ſehen wir den Tod Chriſti, ſo daß der Grundgedanke des Triptychons — Chriſtus auf dem Thron, über Geburt und Tod — klar zum Ausdruck kommt. Maria und Johannes, dieſer den Ausbruch des Schmerzes mit verhülltem Mund unterdrückend, zu beiden Seiten des Kreuzes; Magdalena knieend das Fußende deſſelben umfaſſend; am obern Ende der ſymboliſche Pelican, der mit ſeinem Blute ſeine Jungen tränkt. — Die oberſten Räume der 3 Tafeln ſind von kleinen Figuren eingenommen, die der Legende irgend eines Heiligen angehören, zu welchem der Stifter eine Beziehung haben mag. — Die Außenſeite der Seitenflügel zeigt rechts den H. Chriſtophorus, links eine eigenthümliche Auslegung der Worte Chriſti vom Kreuz. „Siehe das iſt dein Sohn! Siehe das iſt deine Mutter!" In der Mitte zwiſchen Maria und Johannes ſteht Chriſtus und legt wie bei einer Vermählung Beider Hände in einander. Die HH. Margarethe und Katharina nehmen den Giebelraum ein. Unter dem Mittelbild im Innern iſt zu leſen: Anno Dni MCCCXXXIIII mensis sectenbris Tadeũ mefecit.

Das Charakteriſtiſche dieſes Triptychons iſt offenbar die Hinneigung zu einer rein natürlichen, allgemein menſchlichen, mehr gemüthlichen, als dogmatiſchen Auffaſſung religiöſer Gegenſtände, wie ſie namentlich noch beſonders deutlich in der Darſtellung von der letztwilligen Verfügung von Chriſtus ſich kund gibt. Die Formengebung unterſcheidet ſich ſehr wenig von der ſeines Meiſters, die Zeichnung iſt ſchwächer (namentlich beim Gekreuzigten), doch im Gefälte gründlicher, ſo daß die einzelnen Falten nicht im Licht zerfließen; die Färbung iſt kräftig und bei Anwendung der fein geriebenen Farben und bei ſehr flüſſigem Farbenauftrag und äußerſt fleißiger Behandlung (die übrigens bei den Außenſeiten fehlt) wahrhaft glänzend. Die Car-

nation ist grünlich untermalt, die Lichter sind flüssig ins Nasse aufgesetzt. Bei den Gewändern wiederholt sich ein Gelbroth mit lackrothen Schatten.

Ungefähr um dieselbe Zeit mag Taddeo die Fresken der Capelle Baroncelli in S. Croce zu Florenz gemalt haben. Sie behandeln — mit Ausnahme der Deckenbilder, der allegorischen Figuren von Glaube, Liebe, Hoffnung, Gerechtigkeit, Mäßigung 2c. schwerlich von Taddeo's Hand*) — die Geschichte der Geburt Christi in Verbindung mit der beliebt gewordenen Legende von der Herkunft der Maria. An der Wand links beim Eintritt in die Capelle sieht man zu oberst die Verstoßung Joachims und sein Verweilen bei den Hirten im Gebirge, wo ihm der Engel die tröstende Botschaft bringt; sodann seine fröhliche Rückkehr, der die Geburt der Maria folgt.**) Im vierten Bilde steigt die kleine Maria die Tempelstufen hinan; das fünfte zeigt ihre Vermählung mit Joseph. — In den Bildern dieser Wand treten uns die künstlerischen Eigenthümlichkeiten augenfällig entgegen. Lebendigkeit der Darstellung mit ausdruckvollen, dem Leben abgelauschten Motiven hatte den Werken seines Meisters den großen Erfolg gebracht. Taddeo versuchte einen Schritt weiter zu gehen, im Zorn wie in der Güte: der arme Joachim wird mit Hohn und Verachtung, um seiner ungesegneten Ehe willen, aus dem Tempel getrieben und gestoßen; bei der Geburt Mariä sind viele Frauen beschäftigt, Mutter und Kind zu erfreuen, dieses beim Bad, die Mutter mit einer Wochensuppe. Der Blick in das wirkliche Leben bot dem Auge der Künstler noch manche andere Reize, die sie ebenfalls gern in ihre Schöpfungen übertrugen, auch wenn die Gelegenheit sich nicht von

*) Nach Richa, Chiese etc. I. p. 105 von Starnina.

**) Abbildung bei Rosini T. XVII. Das Ganze hat P. Lasinio gestochen.

selber darbot. Ein unbedeutender Gegenstand, wie der erste Tempelgang Maria's, für welchen 3 bis 4 Figuren vollkommen hinreichten, ward zu einer bedeutungsvollen, die allgemeine Theilnahme erregenden Handlung gesteigert. Hier konnte der Künstler eine Menge Eindrücke aus der Wirklichkeit verwenden und das Interesse der Besteller und der Beschauer noch steigern, wenn er bekannte Persönlichkeiten mit in die Scene setzte; wie denn Taddeo bei dem angeführten Bilde die Bildnisse von seinem Vater und von Andrea Tafi angebracht hat (oder haben soll). Es ist nicht zu leugnen, daß die Künstler auf diesem Wege immer vertrauter wurden mit der Natur, immer tiefer eindrangen in die Form und in die Individualität der Züge, und daß wir ohne diese Leidenschaft um eine sehr beträchtliche Zahl anziehender und merkwürdiger Bildnisse ärmer sein würden; aber ebenso gewiß ist, daß die Darstellung selbst durch die Einmischung unbeschäftigter Personen leiden, ihr Gegenstand unvermerkt zur Nebensache werden mußte. Wir werden im Verfolg der Kunstgeschichte sehen, zu welchen — zwar reizenden und dennoch — ungeheuerlichen Ausschreitungen die Aufnahme von modernen Bildnissen in Scenen der Bibel oder Legende ꝛc. geführt hat.

Giotto hielt seine Darstellungen meist reliefartig, ohne große Vertiefung des Raumes. Taddeo suchte der Wirklichkeit näher zu kommen und den Raum perspektivisch zu erweitern; allein er verstand noch nicht die Gestalten und die architektonischen Linien in Einklang zu bringen, und stellte deßhalb auf dem Bilde der Vermählung die Gruppe derselben so auf die sich verkürzenden Tempelstufen, als wenn sie mit der horizontalen Grundlinie des Bildes parallel liefen. Mit der Heiligkeit der Legende nahm er es nicht so genau und behandelte sie gelegentlich mit einem Humor, von dem sein Meister doch eigentlich nur in flüchtiger Rede einen erheiternden Gebrauch machte. Taddeo aber läßt Einen

der Freier, um des Erfolgs mit dem grünenden und blühenden Stabe ſicher zu ſein, mit einem ganzen belaubten Baum über der Schulter zum Altar treten; ſetzt aber auch auf des greiſen Joſeph Blumenſtengel den heiligen Geiſt als Beiſtand.

An der Fenſterwand, dem Eingang gegenüber, oberhalb der Krönung Mariä von Giotto, folgt ſodann die bibliſche Geſchichte von der Geburt Chriſti: die Verkündigung Mariä, die Heimſuchung, die Verkündigung der Hirten auf dem Felde, die Reiſe der Könige nach Bethlehem, die Geburt Chriſti, und die Anbetung der Hirten und der Könige. Auch in dieſer Bilderfolge tritt Taddeo's, der kirchlichen Auffaſſung entfremdeter Sinn deutlich zu Tage. Faſt gleichgültig iſt die Scene der Verkündigung Maria's, die Begrüßung von Eliſabeth und Maria, die Geburt; originell iſt der Einfall, an die Stelle des Sterns, der den Weiſen des Morgenlandes den Weg zeigt, das Chriſtkind ſelbſt an den Himmel zu ſetzen. Ueberraſchend neu iſt aber Taddeo im Bilde der Verkündigung der Hirten. Es iſt Nacht; die Hirten liegen ſchlafend bei ihrer Heerde; der Engel Gottes bricht fliegend durch die Nacht und verbreitet einen Lichtglanz über die Gruppe, die Schrecken und Erſtaunen auf mannichfache Weiſe ausſpricht. Ein erſter Wurf zur Nacht des Correggio!

Können wir auch nicht mit v. Rumohr*) in den Werken Taddeo's weſentliche Fortſchritte und Vorzüge ſeinem Meiſter gegenüber erkennen; ja müſſen wir ſogar die Zeichnung, namentlich der Köpfe, denen häufig das Hinterhaupt fehlt, der langgeſchlitzten Augen ohne Thränenwinkel, ſowie der Hände und Füße mangelhafter und oberflächlicher, die Bewegungen der Glieder und ihre Verbindungen wenig verſtanden, die heiligen Geſtalten etwas gewöhnlich, die Ausführung aber, wenigſtens bei

*) It. Forſch. II. p. 73.

ſeinen ſpätern Arbeiten, ziemlich handwerksmäßig nennen, ſo beklagen wir doch die Gleichgültigkeit nachfolgender Geſchlechter, welche die Mehrzahl der von Ghiberti und Vaſari gerühmten Werke Taddeo's verloren gehen gelaſſen, oder zu Grunde gerichtet hat. Eines der bedeutendſten unter dieſen müſſen die Fresken der Chorcapelle von S. Francesco in Piſa, der (von Morrona a. a. O. aufbewahrten) Inſchrift zufolge vom J. 1342,*) geweſen ſein, wie man an den Deckenbildern, die der Pinſel des Anſtreichers vom J. 1600 nicht hat erreichen können, noch heute ſehen kann. Das Kreuzgewölbe der Decke enthält in jedem der 4 von ſchönverzierten Rahmen eingefaßten Dreieckfelder einzelne Heilige, und zwar als ſchwebende Geſtalten: die HH. Baſilius und Benedict, Auguſtinus und Dominicus, Antonius von Padua und Ludwig von Toulouſe; im vierten Felde ſodann St. Franciscus ſitzend, in Verklärung, mit erhobenen Händen und Blicken, an jeder Seite ihm zugewandte ſchwebende allegoriſche Figuren: der Glaube mit dem Kreuz, die Hoffnung nach der Krone des ewigen Lebens langend, ſo daß der Heilige im Dreibund die Liebe darſtellt. Im Rahmen ſind in kleinen allegoriſchen Figuren die theologiſchen Tugenden angebracht. Die Capelle iſt ſehr hoch, und ſo gewinnen dieſe Figuren beträchtlich an günſtigem Eindruck durch die Entfernung vom Auge.**)

Von einem ſicher beglaubigten und wahrſcheinlich beſonders werthvollen Werke kann ich leider nicht aus eigener Anſchauung ſprechen: es iſt das von Crowe ꝛc.***) angeführte Altargemälde

*) Magister Taddeus Gaddus de Florentia pinxit hanc historiam S. Francisci et S. Andree et S. Nicolai A. D. MCCCXLII mense Aug.

**) Unter dem Fenſter der Capelle ſieht man die Wappen der Stifter und die Inſchrift: Hoc opus fecerunt fieri heredes honorabilium civium Gherardi et Bonacursi Gambacurte pro animabus eorum A. D. MCCCXLII. P.

***) a. a. O. I. p. 297. Es iſt bezeichnet: Taddeus Gaddi d Florētia

in der Sacriſtei zu S. Pietro a Megognano bei Poggibonſi, eine Tafel mit Goldgrund in rechteckiger Form mit Bogen, darauf die Madonna in Tr. mit dem Kind auf dem Schooß, das mit der einen Hand einen Finger der Mutter, in der andern ein Vögelchen hält. An jeder Seite ſteht ein Engel, der eine ein Salbengefäß, der andere einen Kranz darbringend; tiefer knieen 4 andere Engel, deren 2 Blumen opfern, 2 das Weihrauchfaß ſchwingen.

Nach Giotto's Vorbild liebte auch Taddeo die Anwendung von Allegorien, und überſetzte unbekümmert um die Anforderungen eines geläuterten Geſchmacks die Sprache des Worts in die Sprache der bildenden Kunſt, wie dieß beſonders widerwärtig an dem nun längſt zerſtörten Gemälde des Handelsgerichts hervorgetreten ſein mußte, wo die mit einem leichten Schleier bedeckte Wahrheit in Gegenwart von 6 männlichen Zeugen der ſchwarz gekleideten Lüge die Zunge ausreißt. S. Vasari L. M. II. p. 115, wo ſowohl der erklärende Vers, als die gleicherweis gereimte beglaubigende Unterſchrift mitgetheilt iſt.

Eines der umfangreichſten Werke, das dem Taddeo und wohl mit Recht — zugeſchrieben wird,*) iſt die Verherrlichung des Thomas von Aquino an der linken Seitenwand der ſpaniſchen Capelle in S. Maria novella zu Florenz. Dieſe Capelle iſt zwiſchen 1320 und 1350 im Auftrag des florentiniſchen Kaufmanns Buonamico di Lapo Guidalotti erbaut und an Decken und Wänden mit Fresken ausgemalt worden,**)

---

me pīxit MCCCLV. — Questa tavola fece fare Giovanni di S. S. Segnia p̄ remedio dl̄ anima sua ē d suoi passati.

*) Schnaaſe a. a. O. VII. 479 glaubt ſie einem jüngern Künſtler zuſchreiben zu ſollen; Crowe ꝛc. I. p. 372. (D. A. 306) ſcheint keinen Zweifel an Taddeo's Urheberſchaft zu hegen. Abbildung bei Roſini T. XIII.

**) S. Marcheſe a. a. O. I. 124. Die Grabſchrift lautet: Hic jacet Michus filius olim Lapii de Guidalottis mercator, qui fecit fieri et de-

deren Vollendung der Stifter (geſt. 1355) nicht mehr erlebt hat. *)

Bevor wir näher auf dieſes höchſt bedeutende Werk eingehen, ſcheint es mir nothwendig, den rechten Standpunkt für die Betrachtung deſſelben zu gewinnen. Ich war Stunden, ja halbe Tage lang in der Capelle und war Zeuge, wie bei weitem die Mehrzahl der Beſucher ſie nach einigen Minuten ſichtlich unbefriedigt wieder verließ, oder befriedigt war, das angebliche Bildniß Petrarca's, Laura's, Giotto's und Cimabue's in einem der Wandgemälde geſehen zu haben. Von dieſem Standpunkt aus wird man der Capelle ſchwerlich ein nachhaltiges Intereſſe abgewinnen. Aeſthetiſche Genüſſe, wie vor den Bildniſſen Tizian's oder Ghirlandajo's, wie in den Stanzen des Vaticans, werden da nicht geboten. Selbſt die Kunſtgeſchichte als ſolche wird uns ſchwerlich in das volle Verſtändniß dieſer Malereien einführen, obſchon ſie uns dieſelben als eine große einheitliche Conception, als eines der umfaſſendſten Beiſpiele der von Giotto in die Kunſt eingeführten Gedankenmalerei erkennen lehrt. Noch weniger werden die Lebensanſchauungen und Ueberzeugungen der Gegenwart ſich darin wiederfinden und den richtigen Maßſtab für die Beurtheilung ihres Werthes uns in die Hand geben. Sie ſind ein Denkmal der Vergangenheit, des vom hohen Mittelalter überlieferten und bis ins 14. Jahrhundert im Weſentlichen feſtgehaltenen religiöſen und philoſophiſchen Denkens innerhalb feſtgeſchloſſener Schranken. „Das Mittelalter ſah in der Kirchenlehre

---

pingi istud capitulum cum capella, sepultus in habitu ordinis A. D. MCCCLV. die IV Septembris. Requiescat in pace.

*) Dieß geht daraus hervor, daß er in ſeinem Teſtamente noch 325 fior. d'oro zur Vollendung der Malerei ausgeworfen, zu denen ſein Bruder, da ſie nicht ausreichten, noch 92 fior. d'oro zulegte. Marcheſe a. a. O.

die Wahrheit." Mit dieſem Ausſpruch Carriere's*) iſt der Standpunkt bezeichnet, von welchem aus wir die Gemälde der ſpaniſchen Capelle von S. Maria novella als ein Ganzes zu betrachten haben, wenn uns um ihr volles Verſtändniß zu thun iſt. Sie ſind deßhalb ebenſo ſehr von cultur-, als von kunſtgeſchichtlicher Bedeutung.

Wir ſtehen vor einer Thatſache in der Entwicklungsgeſchichte der Wiſſenſchaft, die uns mit ganz verwandten Zügen bereits auf dem Gebiete der Kunſtgeſchichte entgegengetreten iſt. Die unbedingte Annahme künſtleriſcher Anſchauung und Formengebung, eine Folge des allgemeinen Verfalls ſchöpferiſcher Kräfte, wie ſie ſeit dem 7. Jahrhundert in Italien ſtattgefunden, kennzeichnet auch das Denken und Wiſſen der Zeit. Es ging ſo wenig über die Ueberlieferungen der Kirchenlehre hinaus, als die byzantiniſche Kunſtweiſe über die Kunſt-Vorſchriften vom Berge Athos. Wie hier alles eigene Schaffen, war dort alles eigene Denken und Forſchen ausgeſchloſſen. Und wenn nun Cimabue und Duccio, vom erwachenden Geiſt der Zeit getrieben, ſich es angelegen ſein ließen, in die überlieferten Formen einige Wahrſcheinlichkeit zu bringen, ſo blieben es eben doch immer nur dieſe, und nur für dieſe ſuchten ſie ein Verſtändniß zu gewinnen, ohne aus eigner Anſchauung und eignem Studium des Lebens ſelbſtändig neue ſchaffen zu wollen. Ganz in gleicher Weiſe hielten die Theologie und „ihre Magd", die Philoſophie, bis ins 14. Jahrh. die religiöſen Glaubenslehren, und zwar nur in der Form, in der ſie durch die Kirchenväter, die Concilien-Beſchlüſſe und die Entſcheidungen der Päpſte als Dogmen feſtgeſtellt worden, als unantaſtbare, ewige, göttliche Wahrheit feſt, und beſchränkten

*) M. Carriere, die Kunſt im Zuſammenhang der Culturentwicklung ꝛc. Leipzig 1868. III. 2. p. 401.

sich darauf, sie als solche mit Hülfe des Verstandes zu erkennen, wenigstens zu erklären. Dieß ist das Wesen der Scholastik: die Einschränkung philosophischer Untersuchungen auf die Theologie als auf ihr Object, ihren Grund und Quell, ihre Norm und Regel. In ihr gipfelte das Wissen, die geistige Thätigkeit der Zeit! Sie allein war nach der eignen und der herrschenden Vorstellung Theologie und Philosophie, ja das Christenthum selbst.

Von den geistlichen Körperschaften, die sich (wie wir Bd. I. p. 207 f. gesehen) die Wiederbelebung des im Laufe der Zeit tief gesunkenen kirchlichen Lebens, vornehmlich aber die Verbreitung der kirchlichen Glaubenslehren und die Bekämpfung Andersdenkender zur Aufgabe gemacht, war keine dem im J. 1215 von Dominicus de Guzmann aus Calaruega in Altcastilien gestifteten und 1216 vom P. Honorius III. bestätigten Orden der Dominicaner überlegen. Ihm gehörten die gefeiertsten Meister der Scholastik an, unter ihnen der als „Doctor angelicus" vor Allen verherrlichte Pater Thomas von Aquino.*)

Von den vielen Kirchen, welche der weitverbreitete Orden in Italien sein eigen nannte (oder nennt), ist eine der ausgezeichnetsten die Kirche S. Maria novella in Florenz. Werke der Bildnerei und Malerei, die seit ihrer Gründung 1279 zu ihrem Schmuck gestiftet worden, halten sich noch ganz im Bereich allgemein christlicher Darstellungen. Das entwickeltere Kunstleben erweiterte die Grenzen und reihte an die Darstellungen aus der Urgeschichte des Christenthums auch das Leben, Wirken und Leiden seiner spätern Erhalter und Verbreiter.

Wollte demnach der Dominicaner-Orden seiner eignen Wirksamkeit mit den Mitteln der Kunst in dieser Kirche ein entspre-

*) Geb. 1224 zu Roccasicca im Neapolitanischen, gest. 1274. Heilig gesprochen von P. Johann XXII. i. J. 1323.

chendes Denkmal errichten, ſo mußte er ſeine Gedanken zunächſt auf ſeinen Stifter und auf ſeinen hervorragendſten Theologen richten und Beide in unmittelbarer Verbindung mit den Lehren der Kirche von deren Gründer und Oberhaupt vor Augen ſtellen laſſen. Und dieſe Aufgabe haben die Maler der ſpaniſchen Capelle erhalten und gelöſt.

Vier Wände und vier Kreuzgewölbfelder waren ihnen zur maleriſchen Ausſchmückung angewieſen. Wir ſehen an der Eingangswand eine Anzahl auf den H. Dominicus bezüglicher Bilder, an der Wand zur Linken den H. Thomas von Aquino von heiligen, allegoriſchen und geſchichtlichen Geſtalten umgeben; an der Altarwand die Paſſion Chriſti; an der Wand zur Rechten eine reiche Darſtellung von der Bedeutung der Kirche und der Thätigkeit des Dominicaner-Ordens für dieſelbe; und endlich an der Decke verſchiedene Scenen aus dem Evangelium.

Es iſt wohl einleuchtend, daß wir hier nicht ein vom Zufall zuſammengewürfeltes Conglomerat von Bildern vor uns haben, ſondern eine in geſchloſſener Gedankenverbindung geordnete Conception, in welcher jedem Bilde ſeine für das Ganze bedeutſame Stelle angewieſen iſt. Dem Gründer des Ordens, Dominicus, iſt die Eingangswand gewidmet; dem ſiegreichen Bekämpfer der Irrlehrer, Thomas von Aquino, die Wand zur Linken, den ſegenreichen Folgen dieſes Siegs für die Kirche unter dem Beiſtand des Dominicaner-Ordens die Wand zur Rechten. Die Quelle des Segens aber iſt in der Höhe, ſowie am Altar und ſeiner Umgebung zu ſuchen, d. i. in Chriſtus im Leben und im Tode, dem unter allen Umſtänden die Blicke der Andächtigen ſich zuzuwenden haben. Für Jeden, der den Unterſchied einer gelehrten, ſelbſt dichteriſchen Auffaſſung von einer künſtleriſchen kennen gelernt hat, wird es zweifellos ſein, daß hier nur die letztere den Ausſchlag gegeben, wenn ſich auch im

Einzelnen nichtkünſtleriſche Einflüſſe bemerklich machen.*) Der Grundgedanke in ſeiner organiſchen Entfaltung iſt ſogar ſo ſehr im Geiſte Giotto's, daß man an ſeine unmittelbare Betheiligung glauben möchte, wofür indeß, obſchon das Werk noch bei ſeinen Lebzeiten begonnen ſein kann, jeder äußere Anhaltpunkt fehlt. Aber nicht etwa nur die Raumeintheilung und der allgemeine Ideengang weiſen auf den Urheber der neuen Kunſtrichtung zurück: ein innerer Zuſammenhang, der alle Theile verbindet, kehrt bei keinem ſeiner Zeitgenoſſen in gleicher Klarheit und Folgerichtigkeit wieder. Die Auferſtehung Chriſti (an der Decke) ſteht in der engſten Beziehung zu der Kreuztragung, Kreuzigung und Höllenfahrt der ſich daran anſchließenden Altarwand; die Himmelfahrt Chriſti zu dem Leben des faſt unmittelbar nach ſeinem Tode unter die Heiligen des Himmels verſetzten Dominicus; die Ausgießung des h. Geiſtes weiſt auf die Quelle hin, aus welcher Thomas von Aquino ſeine bewältigende Weisheit geſchöpft, und aus welcher alle chriſtlichen Tugenden, Kenntniſſe und Wiſſenſchaften fließen; und die Errettung des Petrus durch Chriſtus aus Sturm und Wogendrang iſt das Vorbild des erfolgreichen, vom Dominicaner-Orden der Kirche geleiſteten Beiſtandes. Darüber, daß hier verſchiedene Hände gearbeitet haben, beſteht kein Zweifel; von dem Urheber des Ganzen war faſt noch nicht die Rede; denn wenn Vaſari im Leben des Taddeo Gaddi ſagt, daß dieſem und dem „Symon Memmi" das Werk übertragen worden ſei, ſo wiſſen wir jetzt, daß ſchon die Hälfte dieſer Nachricht unrichtig iſt. Die Compoſitionen der Decke, mit deren Ausführung nothwendig zuerſt begonnen werden mußte, die aber die

*) Wenn Vaſari (ed. L. M. II. p. 117) ſagt, daß der Prior des Kloſters die Erfindung (la invenzione) gegeben habe, ſo iſt das in Betreff des Stoffs gewiß richtig; in vielen Einzelnheiten werden wir dem Programm die geiſtliche Weisheit anſehen.

Feſtſetzung des Geſammtplanes zur Vorausſetzung haben, ſind großentheils vortrefflich, ſo daß Crowe und Cavalcaſelle*) in der Navicella, die „eine Compoſition erſten Ranges“ genannt wird, „Giotto's Compoſitionsweiſe in ſo hohem Grade wiederfinden, daß er die ſeinige (in S. Peter) urſprünglich ſo componiert haben könnte.“ Sodann fügen ſie hinzu, daß die Compoſitionen der Deckenbilder „von Taddeo Gaddi herrühren mögen, die ausführende Hand eine andere ſei;“ Anſichten, mit denen man wohl übereinſtimmen kann.**) Auffallender Weiſe ſchweigt Ghiberti über dieſe jedenfalls ſehr bedeutende Kunſtunternehmung; in Vaſari's unbeſtimmtem und theilweis unrichtigem Bericht könnte indeß die Wahrheit enthalten ſein, daß dem Taddeo das ganze Werk gehöre,***) daß er indeß durch gleichzeitige bedeutende architektoniſche Arbeiten†) genöthigt geweſen, fremde Hülfe in Anſpruch zu nehmen. Welchen Künſtlern aus der Unzahl gleichzeitiger Giottiſten er, ſeine Verhinderung vorausgeſetzt, die Ausführung ſeiner Zeichnungen einzelner Deckenbilder, der Paſſion und der Geſchichten des H. Dominicus übertragen haben mag, getraue ich mir nicht einmal vermuthungsweiſe auszuſprechen. Das Deckengemälde mit der Ausgießung des h. Geiſtes, ſowie die darunter befindliche Wand des Thomas von Aquino ſind ganz von Taddeo's Hand; das Siegesbild des Dominicaner-

*) a. a. O. I. p. 371 ff. D. A. 305.

**) Nur wenn Cavalcaſelle die Navicella dem Antonio Veneziano zuſchreiben möchte, wegen großer Aehnlichkeit mit dem Seeſturmbild deſſelben im Campo ſanto zu Piſa, dürfte er — abgeſehen von der viel geringern Arbeit in Piſa — nicht bedacht haben, daß dieſe um 1386, jene vielleicht ſchon 1326 ausgeführt worden iſt.

***) „Dipinse in S. Maria novella il Capitolo allogatoli dal priore del luogo“ a. a. O. II. p. 117.

†) Unter andern war ihm (nach Vaſari) die Fortſetzung des Baues von Orſanmichele, ſowie die Erbauung des Ponte vecchio und Ponte della Trinità übertragen worden.

Ordens (ohne einen Schein von Berechtigung von Vasari dem Symon von Siena zugeschrieben) ist unverkennbar von dem Maler der obern Abtheilung der Geschichte des H. Ranieri im Campo santo zu Pisa, als welcher jetzt Andrea da Firenze ans Licht gezogen worden.*)

Wollen wir nun dem Künstler auf seinem Gedankengang folgen, so müssen wir zuerst unsere Augen erheben zu den Deckenbildern am Kreuzgewölbe, dessen 4 Felder den obern Abschluß der 4 Wände der Capelle bilden und, wie bereits angedeutet worden, mit ihren Gemälden auf die der letztern hinleiten.**) Dem Eintretenden gegenüber ist die Altarwand und am Kreuzgewölbfeld darüber sieht man, eingefaßt von einem reichverzierten Rahmen mit den Bildnissen von Propheten und andern Heiligen in s. g. Formellen, das Bild der Auferstehung Christi. Hingestreckt im Grase und vom Schlaf überwältigt liegen die Grabeswächter, theils als Römer, theils als Juden charakterisiert. Auf dem geöffneten Sarkophag, vor dem sie liegen, sitzen 2 Engel in Lichtgewanden, mit ausgebreiteten Flügeln; der Eine von ihnen deutet auf den leeren Sarg, indem er sich zugleich gegen die Gruppe der 3 Marien wendet, die von links her sich nahen, den heiligen Leichnam zu salben. Christus aber, der Auferstandene, schwebt, die Kreuzesfahne in der Rechten, hoch über dem Grabe auf kleinen Nebelwolken, die zum Theil die Hügellandschaft des Hintergrundes mit ihren zerstreuten Gebäuden verdecken. Rechts im Bilde aber ist er niedergestiegen und erscheint der Maria Magdalena, wehrt ihr aber, ihn zu berühren. — Composition und Zeichnung stimmen mit ihren längli-

*) Bonaini, Memorie etc. p. 104 f.

**) Decken- und Wandgemälde der spanischen Capelle sind bei Alinari in Florenz in photographischen Nachbildungen zu haben.

chen, nicht ſonderlich ſchönen Köpfen, mit dem feinen, ohne eigentliche Naturwahrheit doch bezeichnenden Faltenwurf recht wohl mit Taddeo's Weiſe überein, der auch die ſehr ſorgfältige Ausführung nicht geradezu widerſpricht.

An dieſes Deckenbild reiht ſich nun das Gemälde von der Kreuzigung, das die ganze große und breite Altarwand einnimmt. Der Künſtler, der ſchon im Deckenbild verſchiedene Momente in denſelben engen Rahmen gefaßt, hat ſich in dem viel größern Raum noch weniger Zwang angethan, und gewiſſermaßen die 3 Acte der Tragödie in einen einzigen mit 3 Scenen zuſammengefaßt. Zur Linken zeigt ſich uns die Stadt Jeruſalem. Die Mauern, Thürme und anſtoßenden Wohngebäude ſind gedrängt voll Menſchen, die nach dem Zuge ſehen, der ſich ſo eben aus dem Thor nach der nahen Schädelſtätte bewegt. In der Mitte des Zugs ſehen wir den Heiland im langen Gewand, aufrechten Ganges, ſein Kreuz tragen. Er wendet ſich und erblickt ſeine Mutter, die bei dieſer Begegnung der Augen die ihrigen ſchmerzlich ſchließt, und mit gepreßten Händen ihre Schritte hemmt, während Magdalena ihren Schmerz mit ſtarker Bewegung und lauter Stimme — wie es ſcheint — kund gibt. Hinter ihnen folgt Johannes mit andern Freunden und Freundinnen Chriſti; aber auch die Zahl der Feinde iſt noch nicht geſchloſſen mit denen, die neben, hinter und vor Chriſtus hergehen und herreiten und die zum Theil ſchon den neben der Stadtmauer aufwärts führenden Weg eingenommen haben. — Iſt dieſe Abtheilung des Bildes nach einer Zeichnung Taddeo's ausgeführt, ſo war ſie ziemlich ungeübten Händen anvertraut. Die ganz kindiſche Verletzung der Größengeſetze nicht gerechnet, nach welcher die Köpfe der Menſchen auf der Mauer nicht merklich größer ſind als die Naſen der Menſchen unter ihnen und neben der Mauer, iſt die Zeichnung ſehr nachläſſig, die Form meiſt

unverſtanden, der Ausdruck verfehlt, oder ſchwach, die Ausführung ziemlich handwerksmäßig.

Wir folgen nun dem nach oben gehenden Zug und kommen auf der Richtſtätte an. Zunächſt ſehen wir über der Menge des Volks, der jüdiſchen Großen und der Kriegsleute zu Fuß und zu Pferd am aufgerichteten Kreuz, das Angeſicht nach oben gekehrt, den bußfertigen Verbrecher. Einige der Anweſenden zeigen große Gleichgültigkeit, Andere bekümmern ſich um den Zuſtand des über ihnen Verendenden, Andere theilen ſich ihre Bemerkungen mit; unſre Theilnahme aber nimmt eine Gruppe von Frauen in Anſpruch, die, ganz im Vorgrund ſtehend, ihre Blicke nach der Mitte und nach oben, nach dem zweiten Kreuze richten, an welchem ihr Heiliger die letzten Seufzer aushaucht. In dieſer Abtheilung und vorzüglich in dieſer Gruppe iſt Taddeo's Formgefühl und Zeichnung (bis ſogar auf die flachen Hinterköpfe) ſorgfältig wiedergegeben, ſo daß man ſtellenweis ſeine eigene Hand wahrzunehmen verſucht iſt; wie z. B. an der im Profil zu ſehenden Frau neben der Mutter Jeſu im lichten Mantel, die übrigens noch unverändert dieſelbe Stellung und Lage der verſchränkten Hände hat, wie in der vorhergehenden Scene, gleichſam als wäre ſie vor Schmerz erſtarrt. Der Reichthum von Geſtalten, die Luſt an charakteriſtiſchen Gegenſätzen tritt auch in der Mitte des Gemäldes deutlich hervor, unter dem Kreuze Chriſti, zu welchem Einige mit Spott und Hohn, Andere mit ſichtbaren Zeichen innerer Unruhe und Angſt, und wieder Andere, wie der römiſche Hauptmann (den auch deßhalb bereits der Heiligenſchein ſchmückt) und zwei ſeiner Kriegsknechte mit anbetender Verehrung emporblicken, während es auch nicht an Solchen fehlt, die in ernſtes Nachdenken verſinken. Ueber dieſer bunten Menge, der nur die eigentlichen Freunde Chriſti fern bleiben, iſt das Kreuz aufgerichtet, an welchem der Weltheiland,

(mit 3 Nägeln angeheftet) als Leiche hängt. Das dornenbekrönte Haupt rechts zur Bruſt geſenkt, die Arme faſt horizontal ausgeſpannt, iſt er nur wenig in die Knie geſunken. Ein leichtes Tuch bedeckt die Schenkel, aus den Wunden fließt Blut. Von beiden Seiten ſchweben Engel herbei und drücken in mannichfachen Weiſen und Bewegungen ihren Schmerz aus. Der ſchwächern Zeichnung nach iſt dieſe Abtheilung von andrer Hand, als die vorhergehende, ebenſo wie die nun weiter rechts folgende, in welcher mir nicht nur die Zeichnung feiner, ſondern auch der Farbenauftrag durchſichtiger erſcheint. Hier endet am Kreuz unter den Keulſchlägen eines Schergen der unbußfertige Schächer mit Geſchrei, mit abgewandtem und verzerrtem Geſicht, eine Beute von mehren Teufeln, die herbeigeflogen kommen, ſeiner Seele ſich zu bemächtigen. Unter dem Kreuz iſt ein großes Gedräng von Menſchen und Pferden, in welchem ein Kriegsknecht mit aufgehobener Keule Platz macht. Mit großer Lebendigkeit iſt die Angſt der Fliehenden und die Abwehr ſeiner Roheit ausgedrückt. Weiter rechts haben jene Kriegsknechte ſich gelagert, die um die Hinterlaſſenſchaft Jeſu würfeln.

Indem wir nun zur letzten Scene an dieſer Wand, zur Höllenfahrt Chriſti, fortgehen, tritt uns ein Meiſter entgegen, der an den bisher betrachteten Abtheilungen noch nicht mitgewirkt zu haben ſcheint. Weniger ausgezeichnet durch dramatiſche Darſtellungsgabe legt er in beinahe ſieneſiſcher Weiſe den größten Nachdruck auf Feinheit und Schärfe der Zeichnung mit deutlichem Bemühen um Schönheit der Form, und um ſprechende Gegenſätze nebeneinander geſtellter Phyſiognomien. Sehr ſchwer aber dürfte die Benennung der einzelnen heiligen Männer und Frauen nach dem Sinne des Künſtlers — mit Ausnahme des an Zither, Harfe und Krone kenntlichen David — uns fallen. In keinem Zug und keiner Bewegung verräth die Geſtalt Chriſti,

daß er ſo eben die Pforten der Hölle überwältigt, den hölliſchen Thorwart unter ſie geworfen hat; er geht wie zur gewohnten Begrüßung den Befreiten entgegen, von denen er den vorderſten, einen Greis, beim Arm anfaßt. In zwei großen horizontal abſchließenden Gruppen knieen und ſtehen im Ausgang des Höllenſchlundes die Heiligen des alten Teſtaments, aber nur Einige erfaſſen das Ereigniß in ſeiner beglückenden Bedeutung. Was in dieſer Hinſicht an der Compoſition fehlt, wird durch die anſprechende Zeichnung, vornehmlich der gut motivierten Gewänder erſetzt. Eine faſt komiſche Scene hat der Künſtler an der rechten Seite hinzugefügt, wo er hinter einer halboffnen Felswand einige Teufel ſich verſteckt halten und feigen Verdruß und ohnmächtige Bosheit ſpinnen läßt.

Wenden wir uns nun gegen die Eingangsſeite, ſo erkennen wir im Deckenbild die Himmelfahrt Chriſti. Von muſicierenden und tanzend ſchwebenden Engeln umgeben ſteht in der Höhe Chriſtus inmitten der Mandorla, beide Hände erhebend, daß man die Wundmale ſieht, doch zugleich mit der rechten ſegnend. Unterkleid und Mantel ſind weiß, mit goldnen Sternen geſchmückt; er iſt ganz von vorn geſehn, ſein Blick geht grad aus und begegnet nicht den auf ihn gerichteten Blicken derer, aus deren Mitte er ſich erhoben, und die unter ihm am Boden knien: ſeiner Mutter und der Jünger rechts und links von ihr, deren Zwölfzahl bereits wieder hergeſtellt erſcheint (entgegen der Apoſtelgeſchichte). Auch fehlen die beiden Engel nicht, welche die Apoſtel an ihr Amt mahnen, ſind aber getrennt an die beiden Endpunkte des Raumes geſtellt. Die Anordnung trägt durch die allerſtrengſte Symmetrie die Darſtellung in das ornamentale Gebiet über und hält für die Gruppierung die Horizontale feſt. Die Motive der Darſtellung ſind weder geiſtreich, noch ſprechend, und ſinken ſelbſt — wie bei den Engeln — ins ganz Bedeu-

tungsloſe. Nur Hingebung und Anbetung drücken die Apoſtel mit Wärme aus. Die Ausführung weiſt auf eine andere, aber nicht weniger geſchickte Hand, als welche die Auferſtehung gemalt; beſonders ſorgfältig ſind die Gewänder behandelt.

Die darunter befindlichen Gemälde der Eingangswand ſind nicht nur ſchwer zu erkennen, ſondern auch ſehr beſchädigt. Ueberdieß gehören ſie, nach den vorhandenen Ueberreſten zu urtheilen, zu den ſchwächſten Arbeiten der Capelle, vielleicht ſelbſt der Zeit.

Mit Anſpielung auf die apoſtoliſche Thätigkeit des H. Dominicus zur Verbreitung der reinen Lehre, iſt ſein Leben in Verbindung gebracht mit der Mahnung der Engel an die Apoſtel bei der Himmelfahrt Chriſti, wie mit dieſer ſelbſt durch ſeine Verſetzung unter die Heiligen des Himmels. Das erſte Bild ſchildert die Aufnahme des jungen Heiligen in einen Mönchsorden. In einer offnen Halle mit flachen Rundbogen-Arcaden ſitzen die Kloſterbrüder und ſehen zum Theil gleichgültig, ſelbſt mißtrauiſch, Einige aber auch mit Wohlwollen der Einkleidung des Knaben zu, die der Prior vornimmt. Dieſes Bild befindet ſich links vom Rundfenſter über der Thüre; rechts davon ſehen wir den Heiligen auf der Kanzel vor oder über einer ſehr zahlreichen Zuhörerſchaft, die ſeinen Worten in verſchiedenartiger Gemüthsverfaſſung folgt. Das Bild gilt offenbar ausdrücklich dem Stifter des Prädicanten- oder Prediger-Ordens, wie der Dominicaner-Orden ſich bekanntlich nennt. Die Gebäude des Hintergrundes deuten an, daß die Kanzel auf offener Straße ſteht. In keinem von dieſen beiden Bildern kann von Compoſition die Rede ſein; im erſten alles trocken und ſtreng neben einander, hier alles willkürlich durch einander. Der Mangel künſtleriſcher Anordnung wird auch nicht durch die Zeichnung

und Ausführung aufgewogen, welche beide auf einen ziemlich handwerksmäßigen Giottiſten hinweiſen.

Noch bedeutend geringer ſind die übrigen Bilder dieſer Wand, deren überaus rohe und gefühlloſe Ausführung ſo abſtoßend wirkt, daß man faſt überſieht, wie der Maler doch einiges Talent für den Ausdruck gehabt hat. Drei derſelben behandeln Wunder, auf Anrufen des Heiligen nach ſeinem Tode erfolgt; das vierte iſt — ohne eigentlichen Zuſammenhang mit den Gegenſtänden dieſer Wand — die Ermordung des Pietro Martyr, der knieend von rückwärts angefallen die Todesſtreiche empfängt und mit ſeinem Blute „Credo" auf den Boden ſchreibt, was ſeinen Mitbruder zu ſchmerzlicher Bewunderung, aber nicht zu thätigem Beiſtand bewegt. — Auf der entgegengeſetzten Seite wird einem verhungernden Manne, der von ſeinem Lager aus die Hülfe des Heiligen anruft, überraſchender Weiſe von einem Knaben Speiſe und Trank gebracht, worüber die Umſtehenden, als ob ihnen nun die Pflicht der Verpflegung erſpart wäre, dankbare Freude äußern. —

Ueber dieſen beiden Bildern ſind noch zwei andre ähnlichen Inhalts wie das letztre. In dem einen ſehen wir eine Frau, oder ein Mädchen auf mehrfaches Anrufen des Heiligen durch Freunde oder Verwandte ins Leben zurückkehren. Der Heilige ſelbſt iſt nicht zu ſehen, weder hier, noch auf dem vorigen, noch auf dem folgenden Bilde. Hat ihn der Maler nicht abſichtlich unſichtbar gehalten, ſo hat ihn die Zeit ausgelöſcht. Die Wiedererweckte richtet ſich halb vom Boden auf und ihr Erwachen wird von den Anweſenden mit Freude und Erſtaunen begrüßt, welche Gemüthsbewegungen, ſoweit es die ſehr ſchwache Zeichnung erlaubt, ziemlich deutlich ausgeſprochen ſind. — Auf dem Bilde gegenüber ſind ſodann die einer Wunderheilung Bedürftigen in Maſſe zuſammengeſtellt, Blinde und Lahme, Verſtüm-

melte, Krüppel, Preßhafte, Gichtiſche, Kranke aller Arten und ſelbſt eine Sterbende, und Alle ſcheinen die Hülfe des Heiligen anzurufen; ja Einer von ihnen, dem die Entfernung von ihm auf ebener Erde zu weit vorgekommen, hat ſich auf die Schultern eines Andern geſetzt und hält ſeine verkrüppelten Hände hoch über die ganze Geſellſchaft flehend empor. Inzwiſchen läßt der Maler es ungewiß, ob die erflehten Wunder eintreten. — Völlig überflüſſig erſcheint es mir, nach einem Künſtler-Namen für dieſe Bilder zu forſchen. Sie gehören wahrſcheinlich zu den letzten Arbeiten in der Capelle, für welche der Erbe des Stifters noch eine mäßige Summe ausgeſetzt hatte.

Von dieſen ſehr ungenügenden Kunſtleiſtungen wenden wir uns zu der Wand links vom Eintretenden, die uns erfreulichere Betrachtungen in Ausſicht ſtellt. Sie iſt der Verherrlichung des Thomas von Aquino gewidmet, und ihre Gemälde ſind unzweifelhaft ein Werk des Taddeo Gaddi. Auch tritt an dieſer Stelle Vaſari's Wort, daß Taddeo die „Erfindung" dazu vom Prior des Kloſters erhalten habe, in ihr Recht; denn hier ſehen wir in der That ein ſcholaſtiſch gelehrtes Programm, ſo gut es ging, mit künſtleriſchen Mitteln ausgeführt.

Es liegt eine eigene Ironie der Geſchichte darin, daß die Malerſchule, welche die für unantaſtbar gehaltene künſtleriſche Ueberlieferung religiöſer Auffaſſung und Darſtellung gänzlich beſeitigt und durch eigenartige Schöpfungen erſetzt hat, mit dieſer ihrer revolutionären Kunſt jene Männer zu feiern berufen wurde, die auf wiſſenſchaftlichem Gebiet das vertraten, was ſie auf dem künſtleriſchen bekämpften. Vielleicht kommt es auf Rechnung jenes conſervativen, ſyſtemfeſten Geiſtes, daß der ganze Capellenſchmuck, vornehmlich aber die Wand des Thomas von Aquino einen überraſchend feierlichen, einer tiefernſten Kirchen-

versammlung nicht unähnlichen Eindruck macht. Es ist ein friedlicher Ausgleich zweier entgegengesetzter Geistesströmungen!

Das Deckenbild bezeichnet mit einer Darstellung der Ausgießung des heiligen Geistes am Tage der Pfingsten die Quelle der Weisheit des gefeierten Heiligen. Oben auf dem Söller eines Hauses sitzen Maria und die Jünger im Gebet beisammen; sie sind vollzählig; Petrus ist aufgestanden, um zu sprechen. Da geschieht es, daß ein Jedes von einem Strahl berührt wird, der von einer von oben herabschwebenden Taube ausgeht, und auf eines Jeden Haupt eine Flamme entzündet. Das Ereigniß ist nicht geräuschlos eingetreten; denn eine Menge Männer haben sich vor dem Hause versammelt, horchen an der verschlossenen Pforte und theilen sich ihre Beobachtungen und Bemerkungen mit. Sie sind sehr verschieden an Gestalt, Gesichtszügen und Tracht; man glaubt Araber, Perser, Inder, Chinesen unter den Männern von Jerusalem zu erkennen; sie verwundern sich, daß sie ein Jeglicher die eigne Sprache im Hause sprechen hören, und Einige gelüstet zu spotten. Aber Petrus belehret sie eines Bessern und bekehret sie, und sie werden die erste Christengemeinde. Es sind ausdrucksvolle, gut gezeichnete Gestalten im Style Giotto's, mannichfaltig in Geberden und Physiognomien, wie in der Bekleidung, die sich vornehmlich durch Verschiedenheit und Schönheit des Faltenwurfs auszeichnet. Vermag ich nun auch gerade in diesem Bilde Taddeo's Hand nicht zu erkennen, so bin ich doch ebensowenig in der Lage, an seiner Stelle einen Andern zu nennen. Drei Hände glaube ich an den Deckenbildern zu unterscheiden: eine für die Auferstehung und die Ausgießung des Geistes, eine für die Himmelfahrt und eine für die Navicella. Die Einfassungen mit ihren vielen Brustbildern stimmen in der Ausführung genau zu den Hauptgemälden; nur die Ornamente scheinen sämmtlich von

derſelben Hand, wie ſie auch ganz dieſelbe, ſehr geſchmackvolle Zeichnung wiederholen. In der Formella der Einfaſſung unmittelbar über der Kreuzigung iſt ein Pelican, der ſeine Jungen mit ſeinem Blute tränkt; in der Einfaſſung der Ausgießung des h. Geiſtes bildet das Bildniß Chriſti, der mit ausgebreiteten Armen ſich nach unten neigt, den Uebergang zu dem Wandgemälde, deſſen Mittelpunkt Thomas von Aquino iſt.

Hoch oben auf einem Thron von toscaniſch-gothiſcher Architektur ſitzt St. Thomas im ſchwarz-weißen Ordenskleid und hält mit beiden Händen ein aufgeſchlagenes Buch, in welchem (aus dem Buche der Weisheit 7, 7 f.) zu leſen iſt: Optavi et datus mihi est sensus et invocavi et venit in me spiritus sapientiae et proposui illam regnis et sedibus.*) Ueber ihm ſchweben 7 geflügelte Geſtalten, in denen wir Glaube, Liebe, Hoffnung, Stärke, Weisheit, Mäßigung und Gerechtigkeit erkennen dürfen. An jeder Seite rechts und links des Thrones ſteht eine Bank; darauf ſitzen zunächſt die 4 Evangeliſten, an die ſich rechts Moſes und links Paulus anſchließen, neben welchen noch David und Salomo und Hiob und Jeſaias Platz genommen. Zu den Füßen aber von Thomas kauern in demüthiger Stellung und mit kläglicher Geberde ſeine literariſchen Gegner als überwundene Ketzer: Arius, Averroes und Sabellius. — Der untere Raum iſt von 2 Reihen Sitzen in Form der Chorſtühle mit 14 Abtheilungen eingenommen. Jede Abtheilung iſt von der andern durch eine gewundene Säule geſchieden und mit einem verzierten Halbkreisbogen überſpannt. Ueber dem durchgeführten Geſims gehen die Säulen in eine Art Fialen, die Abtheilungen in Giebel aus, deren concave Schenkel mit Krabben von antiker Form beſetzt ſind, und deren Felder Medaillons haben

*) Abbildung in meinen Denkmalen ital. Malerei I. Taf. 27.

mit Brustbildern, die aber in keiner Beziehung zu den untern Figuren, oder zum Ganzen zu stehen scheinen. In der obern Reihe sehen wir 14 weibliche, in der untern, unmittelbar unter ihnen, 14 männliche Gestalten, die unter sich derart geistig verbunden sind, daß die untern die Vertreter einer Kunst oder Wissenschaft im Dienste der Kirche oder einer Tugend sind, wie dieselben von den weiblichen Figuren über ihnen allegorisch bezeichnet werden. So sitzen unter dem, mit Scepter, Krone und Globus ausgestatteten bürgerlichen Recht: Kaiser Justinian; unter dem kirchlichen, mit dem Modell einer Kirche: Papst Clemens V.; die speculative Theologie mit dem Bild eines einsamen Heiligen auf dem Schoß ist durch Pietro Maestro delle Sentenze vertreten, die praktische durch Bonaventura, der nachdenklich in seinen Bart greift; der Glaube, ein Dreieck als Sinnbild der Gottheit haltend, durch Dionysius Areopagita; die Hoffnung, eine heiter aufblickende, jugendliche und schöne Gestalt, durch Johannes Damascenus; die Liebe, in überraschender Aehnlichkeit mit der polytheistischen Gottheit gleichen Namens, mit Bogen und Pfeil ausgerüstet, durch den H. Augustinus, der auf die leider erloschene Schrift in dem Folianten auf seinem Schoße zeigt; die Arithmetik vertritt Pythagoras; die Geometrie Euklides; die Astronomie Ptolemäus; die Musik Tubalkain, in Verwechslung mit seinem Bruder Jubal, von dem die Geiger und Pfeifer gekommen und zugleich als Vorbild neuerer Tonkünstler, die ebenfalls mit Hammer und Ambos Musik machten; die Dialektik hat ihren Vertreter in Zeno, die Rhetorik in Cicero, die Grammatik, die einen Knaben unterrichtet, in Priscian gefunden.*) Diesem ziemlich trocknen Stoff, der die Herkunft aus der

*) Da weder die Inschriften erhalten noch unzweifelhafte Merkmale angebracht sind, gibt es leicht abweichende Benennungen der dargestellten Personen, worauf, wie man gern zugeben wird, wenig ankommt. —

Phantaſie eines gelehrten Dominicaners nicht verleugnen kann, hat der Maler durch eine gewiſſe Anmuth der weiblichen Geſtalten, ſowie durch den Ernſt der männlichen, ferner durch eine geſchmackvolle Anordnung der Gewänder, und einen ſchönen Styl des Gefältes, auch durch ein feierliches architektoniſches Gepräge ſo viel Reiz gegeben, daß man nicht wohl ohne Intereſſe das Bild betrachten kann, wenn man nicht mit falſchen Anforderungen davor tritt. Nur Charakteriſtik ſuche man nicht in den Geſtalten, weder in den allegoriſchen, noch in den hiſtoriſchen, von denen der Eine die Feder ſchneidet, der Andere ihre Spitze betrachtet, wieder Einer ſchreibt, und ein Andrer nachdenklich nach oben oder ſeitwärts blickt u. ſ. f. Auch darf man nicht verkennen, daß dieß eine Art von Gedankenmalerei iſt, die — wie viele Gelegenheit ſie auch im Einzelnen für künſtleriſche Darſtellung und Durchbildung bietet — weder auf eine maleriſche Gruppierung, noch auf eine dramatiſche Darſtellung, noch auf den Geiſt einer poetiſchen Auffaſſung Anſpruch machen kann; wie denn auch die weiter entwickelte Kunſt, obſchon auch ſie ähnliche Aufgaben zu löſen hatte, ſie nicht zum Vorbild genommen hat. — Was die Ausführung betrifft, ſo kommen auffallende Inconſequenzen in der Modellierung vor, indem einzelne Köpfe ganz licht und im Licht, wie St. Thomas, andere in ſcharfen Gegenſätzen von grellen Lichtern und braunen Schatten gehalten ſind, ſo daß oft ein Kopf ganz braun angelegt und dann mit Weiß abgerundet erſcheint, wie vornehmlich Moſes und David. Für Carnation tritt nur hie und da ein feines Gefühl hervor. Doch haben auch ſpätere Retouchen das urſprüngliche Ausſehn mehrfach verändert.

Iſt nun mit dieſem Bilde die wiſſenſchaftliche Bedeutung des Dominicanerordens hervorgehoben, ſo ſoll an der gegenüberſtehenden Wand ſeine praktiſche Wirkſamkeit vor Augen geſtellt

werden.*) Die Grundgedanken mögen auch hier aus der Klostercelle stammen; denn weit vor das künstlerische Interesse einer klaren Darstellung und eines wohlgeordneten Aufbaues drängt sich die Absicht, die Thätigkeit und die Macht des Dominicaner-Ordens recht anschaulich zu machen.

Das Deckenbild ist die s. g. Navicella, das Schiff Petri, das Symbol der christlichen Kirche. Die Jünger Christi sind (wie Matthäus C. 14 erzählt) bei Nachtzeit auf dem Wasser und sehen ihren Meister frei auf demselben wandeln. Während Einige ihn für ein Gespenst halten, ruft Petrus ihn an und verlangt, mit ihm auf dem Wasser zu gehen. Der Versuch mißlang; er „sah einen großen Wind" und sank; aber Jesus reichte ihm die Hand und hielt ihn über den Wogen. Dieß ist der Gegenstand des Bildes, in welchem selbst „der große Wind" und zwar in drei Gestalten zu sehen ist, die gegen das Schiff und gegen einander blasen.**) Die Jünger im Schiff sind in großer Unruhe; Einer führt ängstlich das Steuerruder; Einige sind bemüht, das Segel aufzuziehen; die Mehrzahl sieht mit Jammer und Entsetzen Petrus sinken. In schroffem Gegensatz zu dieser Scene voll Gefahren sitzt links am Ufer ein Fischer, in tiefster Seelenruhe mit Angeln beschäftigt.

Das Bild gehört mit Einschluß der Brustbilder der Einfassung zu den am feinsten ausgeführten. Die Köpfe der Jünger im Schiff sind nicht allein von sprechendem Ausdruck, sondern auch von guter Zeichnung und charakteristischer Verschiedenheit; die Ausführung ist sehr sorgfältig und von einer sehr geschickten Hand.

---

*) Abbildung bei Rosini a. a. O. T. XV.

**) Den dritten, den Gegenwind an der rechten Seite haben Crowe ꝛc. nicht gesehen und das Bild mit Unrecht auf Kosten Giotto's gelobt. (I. p. 371. D. A. p. 305 not. 53.)

Der Vorgang wird, wie ſchon durch Giotto geſchehen, als Sinnbild der gefährdeten und erretteten Kirche aufgefaßt. Das Schiff iſt die Kirche; Petrus, ihr Oberhaupt, ſinkt, wenn er ſich nicht feſt an Chriſtus hält. Dieß die nicht ganz unmittelbare Beziehung zu dem großen darunter befindlichen Wandgemälde, in welchem wir den Orden der Dominicaner als den Retter in der Noth bezeichnet finden; allerdings durch Chriſtus, zu welchem er die Wege zeigt! In dieſem Gemälde ſind die beiden, das Leben beherrſchenden Gegenſätze, oben der Himmel, unten die Erde durch eine Brücke verbunden: durch die Kirche! „Nur durch ſie führt der Weg in den Himmel!“ (Nulla salus extra ecclesiam!) „Die richtigſten Wegweiſer aber ſind die Dominicaner!“

Die oberſten Schutzherrn der Kirche, der Papſt und der Kaiſer mit den geiſtlichen und weltlichen Hülfs-Mächten, ſind thronend vor einem kirchlichen Gebäude*) dargeſtellt; vor ihnen Gruppen geiſtlichen und weltlichen Standes, männlichen und weiblichen Geſchlechts, Geſunde und Kranke, die Gemeinde des Herrn, die ſtehend und knieend den Vordergrund zu beiden Seiten einnehmen, und von denen eine Anzahl von Pilgern und Pilgerinnen, an die ſich mehre, wie es ſcheint, vornehme Damen anſchließen, ganz beſonders die Aufmerkſamkeit reizt; noch beſonders ſymboliſch dargeſtellt an den Stufen der Throne, durch ein Häuflein Schafe, von Hunden behütet, die durch ihr ſchwarz und weiß gefleckte Fell in naivſter Weiſe die ſchwarz und weiß gekleideten Dominicaner (Domini Cani) verſinnbildlichen ſollen. Sie üben auch getreulich ihr Amt, indem ſie (ketzeriſche) Wölfe verjagen und verfolgen, die räuberiſch in den Schafſtall einge-

*) Es iſt der Dom von Florenz nach Arnolfo's Plane, die älteſte Zeichnung nach demſelben, von welchem man ſpäter mehrfach abgewichen iſt.

fallen waren. Das witzige Wortſpiel, durch welches der heilige Orden ins Thierreich verſetzt wird, verliert neben den Evangeliſten-Zeichen, dem Lamm Gottes in der Gemeinde als Schafheerde, das für den erſten Augenblick lächerlich Auffallende und kommt übrigens gewiß nicht auf Rechnung des Künſtlers. Die Gemeinde vor der Kirche iſt gewonnen; die Aufgabe des Ordens iſt, die Zahl der Gläubigen zu vermehren; ſeine deßfallſige Thätigkeit entwickelt er rechts im Vorgrund; aber mit verſchiedenem Erfolge. Zunächſt ſtößt Einer der Prädicanten auf entſchiedenen Widerſpruch, während einem Zweiten gelingt, ſeine Zuhörer für ſeine Lehre zu gewinnen, was ſie auf mannichfache Weiſe — niederknieend, nachſinnend, ein ketzeriſches Buch zerreißend ꝛc. — kund geben.*)

Da es ſich bei dieſer ganzen Darſtellung um Scenen handelt, wie ſie wohl das wirkliche Leben mehrfach dem Auge darbot, ſo hat der Künſtler ſeine Motive ſich dort geholt und ein Lebensbild geſchaffen, in welchem die Zeitgenoſſen ſich ſelbſt bis ſogar auf die übliche Tracht wiederfinden konnten. Sicherlich hat der Maler eine Menge Bildniſſe bekannter Perſönlichkeiten eingeflochten; was aber die von Vaſari angegebenen Namen von Petrarca, Laura u. ſ. w. betrifft, ſo hängen ſie ſichtbar zuſammen mit ſeiner irrigen Annahme von Symon Saneſe als Meiſter des Bildes, und fallen — wenigſtens großentheils — mit dieſer.

Größere Gefahren, als falſche Lehren, bieten die Verlockungen der Weltluſt. Weiter zurück im Bilde ſieht man auf grünem Grunde junge Leute ſich im Tanz erluſtigen; weiter hinauf (denn perſpectiviſche Vertiefung des Raumes wußte der Künſtler nicht auszudrücken) Andere mit Saitenſpiel, und anderm ſüßen

*) Abbildung in meinen Denkmalen ital. Malerei I. Taf. 28.

Nichtsthun die Zeit vertreiben; hier tritt der Ordensheilige ſelbſt auf, um Seelen zu gewinnen, die er, nachdem ſie gebeichtet und Buße gethan, zur Pforte des Himmels geleitet, welche Petrus zu ihrem Empfang aufgeſchloſſen hat. Hier werden ſie von Engeln bekränzt und mit Freudenzeichen von den Heiligen des Alten und Neuen Bundes und der Kirche begrüßt. Hoch über ihnen in der Mitte des Spitzbogens der Wand thront Chriſtus, von einer ſchwebenden Engelſchaar zu beiden Seiten umringt. In der ausgeſtreckten Rechten hält er ein Buch, in der Linken einen Schlüſſel, vor ihm liegt das Lamm, das Sinnbild ſeines Opfertodes, das die 4 Evangeliſten-Zeichen umgeben. Bei den Engeln zur Rechten Chriſti ſteht, bedeutend größer, als dieſe, eine gekrönte weibliche Geſtalt mit einem Buch in der einen, einem Lilienſteugel in der andern Hand, womit vielleicht Maria gemeint iſt.

Wollen wir auch den ziemlich engherzigen Gedanken des Bildes auf Rechnung des gegebenen Programms ſchreiben, ſo zeigt uns doch ſchon der lockere Zuſammenhang aller Theile, der Mangel alles architektoniſchen Sinnes im Aufbau einen dem Taddeo gegenüber untergeordneten Künſtler. Noch deutlicher tritt ſeine Schwäche zu Tage in der Rathloſigkeit, wenn er die geringſte Bewegung oder Handlung darſtellen ſoll. Dürftiger und langweiliger, als die Schilderung ſeiner ſündhaften Weltluſt iſt ſelbſt eine ſchottiſche Sonntagfeier nicht; ſeine zur Seligkeit Berufenen laufen durch das Himmelsthor; ſeine ſchwebenden Engel bewegen ſich, als ſollten ſie Waſſer treten; nicht einmal das Zerreißen des Buchs iſt richtig motiviert. Dazu kommt ein Durcheinander der Proportionen, ſo daß ganz kleine Figuren unter und zwiſchen doppelt und dreifach größern ſtehen. Dagegen zeigt die maleriſche Technik, an welcher ganz beſonders die Uebereinſtimmung mit dem Werke des Andrea da Firenze im Campo

ſanto zu Piſa hervortritt, eine große Handfertigkeit, und das Colorit große Klarheit und Harmonie; ſo daß der Geſammteindruck die Schwächen der Compoſition und Zeichnung überſehen läßt.

Aber man muß überhaupt die Malereien der ſpaniſchen Capelle als ein Ganzes betrachten, als ein zeit- und kunſtgeſchichtliches Denkmal, an welchem die Einzelnheiten vor dem Reichthum der Gedanken verſchwinden. Und da ein Kunſtwerk — wie Viele auch an ſeiner Ausführung ſich betheiligen — doch urſprünglich aus Einem Geiſt geboren ſein muß, dieſer aber ſehr entſchieden an Giotto als Vorbild erinnert, ſo können wir für die Conception des Ganzen an ſeinen erſten und von ihm beſonders ausgezeichneten Schüler, Taddeo, glauben.*)

Haben wir in Taddeo Gaddi, ſowohl in Betreff ſeiner Arbeiten als des Verhältniſſes zu ſeinem Meiſter, eine klar umſchriebene Perſönlichkeit vor uns,**) ſo fehlt uns für die fernere Geſchichte der Schule Giotto's faſt jeder feſte Anhaltpunkt. Ganz abgeſehen von dem Untergang ſo vieler Malerwerke des 14. Jahrhunderts, ſind die Nachrichten über die noch vorhandenen ſo unſicher und widerſprechend, daß es — wenigſtens bisjetzt — noch nicht möglich iſt, Namen und Werke mit Zuverſicht in Verbindung zu bringen.

Zunächſt drängt ſich als ſehr augenfällig in den Werken ein Unterſchied auf zwiſchen ſolchen, in denen die Formengebung Giotto's das weſentliche Merkmal bildet, und ſolchen, bei denen

---

*) Von Taddeo's architektoniſcher Thätigkeit war früher bei Gelegenheit von Or San Michele und vom Glockenthurm Giotto's die Rede.

**) Nur über Geburt und Tod haben wir keine frühere Nachricht. Vaſari ſetzt die erſtere in 1300, letzteren in 1350; dieß mit Unrecht, da er 1366 noch in einem Document des Florentiniſchen Domarchivs als lebend aufgeführt, (mit vielen andern Künſtlern in eine Commiſſion berufen) wird. v. Rumohr a. a. O. II. p. 166. not.

dieſelbe durch eine neue künſtleriſche Eigenthümlichkeit modificiert wird. Die erſtern, ſoweit ſie der Frühzeit des Jahrhunderts angehören, ſprechen noch immer durch eine gewiſſe Friſche an, die ſchon den nächſtfolgenden fehlt, bis in der Mitte und gegen das Ende des Jahrhunderts dieſe Art giotteske Malereien als matte und flache handwerksmäßige Decorationen Wände und Tafeln bedecken. Eine ausführliche Geſchichte italieniſcher Malerei mag es nicht verſchmähen, auch von ſolchen Erzeugniſſen, in denen am Ende auch wohl noch ein Funke vom urſprünglichen Feuer aufzufinden iſt, Nachricht zu geben.*) Der Plan dieſes Buches geſtattet nicht, die verſchiedenen Schulen bis in ihre letzten dünnen und dürren Ausläufer zu verfolgen. Indem wir uns aber auf die geſchichtlich bedeutenden Leiſtungen der Schüler und Nachfolger Giotto's beſchränken, müſſen wir darauf verzichten, ſie unter den eingeführten Namen zu verzeichnen, ſoweit dieſe nicht ſicher beglaubigt ſind.

Vornehmlich zwei Stellen ſind es, an denen wir den unmittelbaren Einfluß Giotto's, obſchon in ſehr verſchiedener Weiſe, wahrnehmen: in der Unterkirche von S. Francesco zu Aſſiſi und im Campo ſanto zu Piſa.

In der Unterkirche von S. Francesco zu Aſſiſi zieht zunächſt die Grabcapelle des Biſchofs Pontani von Aſſiſi (geſt. 1329) unſere Aufmerkſamkeit auf ſich. Die Malereien derſelben aus dem Leben der H. Maria Magdalena, und der Maria Aegyptiaca, haben ſo viel vom Geiſt und vom Styl Giotto's, daß ſie von einem ſeiner begabteſten Schüler herrühren müſſen.**) An der Decke iſt Chriſtus abgebildet, La-

*) Dieſe ſchwere Arbeit haben Crowe und Cavalcaſelle mit unermüdlichem Eifer und möglichſter Ausführlichkeit zu Stande gebracht.

**) Nach Vaſari's I. p. 237 unbeſtimmter Angabe vielleicht Puccio Capanna.

zarus, Maria Magdalena und Maria Aegyptiaca. Wie gewöhnlich ist die Schwester des Lazarus mit der frommen Büßerin irriger Weise zu einer Person gemacht, so daß die Fußsalbung Magdalena's, die Auferweckung des Lazarus, das Noli me tangere und die legendenhafte Geschichte des Kaufmanns von Marseille,*) auch die Himmelfahrt Magdalenen's eine Bilderfolge darstellen neben der Bekleidung der Maria Aegyptiaca durch S. Josimus, ihrer Communion und ihrer Apotheose. Dazu kommen dann noch einzelne Heilige beiderlei Geschlechts und die Einsegnung des Bischofs Pontani durch den H. Rufinus. Der Künstler hat sich ganz in seinen Gegenstand versenkt und handhabt die angenommenen Formen und erlernte Technik als wären sie ursprüngliches Eigenthum. Wahrhaft ergreifend ist in den Schwestern des Lazarus, der in die Todtenlinnen gewickelt vor ihnen steht, Schmerz, Dank und Freude in rascher Folge verbunden ausgedrückt; ebenso seelenvoll ist das Bild des Noli me tangere, das (mit dem vorgenannten) lebhaft an die Darstellung in der Arena zu Padua erinnert.

In gleich naher Beziehung zu Giotto stehen die Malereien an und in der, der Familie Orsini gehörigen Capella del Sagramento in derselben Kirche.**) Außen am Bogen ist die wunderbare Errettung des Kindes aus der Familie Spini in 2 Bildern dargestellt, links wie das aus dem Fenster gestürzte Kind unter Weinen und Wehklagen für todt ins Haus getragen,

*) Vgl. oben S. 236.

**) Die Malereien sind wahrscheinlich im Auftrag von den Cardinälen Napoleone und Gaetano Orsini (beide vor 1342 gestorben) ausgeführt worden. — Nach Vasari (II. 143) wären sie von „Giottino", unter welchem Namen er aber offenbar mehre Künstler begreift; er verlegt sie auch um einen Bogen über der Kanzel, an welchem von Giottino die Krönung Mariä dargestellt wäre. Von dieser sind noch Ueberreste an der bezeichneten Stelle. (Vgl. Crowe ꝛc. I, 418. D. A. I, 348.)

rechts wie er durch den als Geist erscheinenden H. Franz ins Leben zurückgerufen wird. — Im Innern der Capelle sind Geschichten aus dem Leben des H. Nicolaus geschildert: wie er die Hinrichtung von 3 unschuldigen Jünglingen verhindert; und wie er dem Consul verzeiht, der die Hinrichtung befohlen hatte; wie er den Kaiser Constantin bestimmt, seine von ihm ins Gefängniß geworfenen Feldherrn Ursus, Nepotian und Apilio, frei zu geben; wie er — in Folge davon, daß seine Bildsäule Schläge erhalten, weil sie nicht gehörig gegen Diebstahl geschützt hatte — Diebe zwingt, das gestohlene Gut zurückzubringen; ferner wie er, um Unkeuschheit aus Armuth zu verhindern, heimlich Geld in die Schlafkammer von 3 Mädchen wirft; wie er ein Kind vom Tode erweckt, ein geraubtes den Aeltern wiederbringt, ein anderes rettet, das ins Wasser gefallen. Endlich sieht man an der Eingangswand das Votivgemälde der beiden Orsini, von den HH. Franz und Nicolaus dem Heiland zugeführt, dazu die Apostel nebst dem Täufer und der H. Magdalena. Die Darstellungen sind voll Leben und Empfindung; die heiligen Gestalten, namentlich die Apostel, sind voll Ernst und Eigenthümlichkeit, die Körper- und Gewandformen streng giottesk, die Färbung licht und klar.

Diese beiden Capellen, deren Bilderschmuck wir uns in nächster, wenn nicht unmittelbarer Verbindung mit einem Theil von Giotto's Thätigkeit in Assisi, namentlich mit den Gemälden aus der Kindheitgeschichte Christi im südlichen Kreuzschiff denken können, geben ein ziemlich deutliches Bild von der Einwirkung des Meisters auf begabte Künstler seiner Schule.

In etwas andrer Weise äußert sich sein Einfluß bei solchen Talenten, die, ohne den Styl der Schule zu verleugnen, doch ein größeres Maß von Eigenthümlichkeit bekunden. Als solche müssen wir die Meister der ältesten Gemälde im Campo santo

zu Piſa anſehen. Ueber die Zeitfolge der Bilder in dieſem geheiligten Kunſtraum herrſchte große Verwirrung, vornehmlich veranlaßt durch Vaſari's willkürliche Vertheilung derſelben an verſchiedene Maler,*) und gehegt durch die Vorausſetzung gänzlicher Prinziploſigkeit bei der Dombauverwaltung, der das Campo ſanto untergeben war.

Das erſte, was die Piſaner im Campo ſanto ausmalen ließen, war die große Capelle, wo in den Jahren 1299 und 1300 die Maler Datus (wahrſcheinlich Deodatus von Lucca), Vincinus von Piſtoja und Joh. Apparechiati von Lucca beſchäftigt waren, das Bild der Madonna mit dem Kind und den beiden Johannes auf die Mauer zu malen.**) 1301 malte ein Maler Ruccarus ein Madonnenbild über den erſten Eingang. Sobald man ſich entſchloſſen, den Umgang ausmalen zu laſſen, wird man ſicher an der Wand zunächſt der Capelle den Anfang gemacht haben. Und hiermit ſtimmen die gewählten Gegenſtände aus der Paſſionsgeſchichte Chriſti.***)

Die Beurtheilung dieſer älteſten Malereien im Campo ſanto iſt ſehr erſchwert durch die vielerlei Reſtaurationen aus verſchiedenen Zeiten, und zwar ſchon aus dem 14. Jahrhundert. Auch waren offenbar urſprünglich verſchiedene Hände hier thätig. Rechts von der Capelle ſind Tod, Auferſtehung und Himmelfahrt Chriſti gemalt, und zwar von der Rechten zur Linken, ſo daß

*) Ich habe in meinen „Beiträgen" ꝛc. 1835 S. 105 verſucht, Ordnung in die Dinge zu bringen, die, meines Wiſſens, bis jetzt nicht umgeſtoßen worden iſt.

**) Die Documente ſ. in meinen „Beiträgen" ꝛc. S. 107. Die Gemälde ſind zu Grunde gegangen.

***) Ghiberti ſagt (Vasari L. M. I. XXI.), daß Buonamico Buffalmacco viele Sachen im Campo ſanto gemalt, und da derſelbe 1351 noch gelebt, ſo kann Vaſari's Angabe, daß dieſe Paſſionsbilder von ihm ſeien, das Richtige getroffen haben. — Das Domarchiv gibt leider in ſeinen Urkundenbüchern von 1301 ff. keine Auskunft über den Meiſter.

der Tod an die nächſtfolgenden Bilder der Südwand, die Himmelfahrt an den Gemäldeſchmuck der Capelle ſich anzuſchließen hatte. Die Kreuzigung iſt — gegen das Herkommen — auf unterbrochenem Hügelgrunde dargeſtellt, wodurch eine ſehr augenfällige Sonderung der Gruppen herbeigeführt iſt. Auf dem höchſten Hügel ſtehen die 3 Kreuze; bei einem jeden hat der Tod ſein Werk bereits verrichtet; eine Schaar klagender Engel (in der Form, wie ſie Giotto erfunden, mit Flügeln ſtatt der Beine) umflattern das Kreuz Chriſti; über dem unbußfertigen Schächer habe ich die herkömmlichen Teufel nicht geſehn. Unter dem Kreuze Chriſti hält zu Pferd der römiſche Hauptmann; an der andern Seite ſchlägt ein Scherge mit theatraliſchem Kraftaufwand dem andern Sünder mit einer Keule die Beine entzwei. Tiefer und weiter nach vorne iſt (oder war) die Schaar der Kriegsknechte. Auf der andern Seite, aber höher auf einem geſonderten Hügel, haben die Feinde Chriſti, die Mitglieder des Synedriums, Platz genommen, und tiefer eine Gruppe gleichgültiger Zuſchauerinnen. Beide Gruppen ſind von einem begabten Giottiſten, während die vorderſte Gruppe der mit der ohnmächtigen Maria beſchäftigten Frauen von einem ganz talentloſen Zögling der Schule herrührt, der keine Ahnung von Form und Verhältniß hat, und der ſeine Figuren grinzend lachen läßt, wenn ſie vom Schmerz ergriffen ſcheinen ſollen.

Bei der Auferſtehung ſteigt Chriſtus aus dem Sarkophag, den rechten Fuß auf deſſen Rand ſetzend; 2 fliegende Engel heben den Deckel hinweg, andere begrüßen freudig den Erſtandenen; Kriegsknechte liegen vor dem Sarkophag.*) Von dem Bild darunter iſt der größte Theil durch ein Grabmal aus dem

*) Der Kopf Chriſti und die Kriegsknechte gehören einer ſehr ſpäten Zeit an.

17.(?) Jahrhundert verdeckt (oder zerstört); der Rest zeigt uns des auferstandenen Christus Erscheinung unter den Aposteln bei verschlossenen Thüren in ganz eigenthümlicher Auffassung, indem Petrus die Wundmale der Füße, ein Andrer die der Hände untersucht und Alle, sogut als Thomas, ihren Glauben auf Ueberzeugung gründen zu wollen scheinen. Wären nicht die Köpfe der Apostel (außer des Petrus) ganz in der Weise der nächsten Bilder der Südwand gezeichnet, die Gruppierung des Ganzen, die Zeichnung und Ausführung der Köpfe von Christus und Petrus würden die ganze Composition in eine viel spätere Zeit versetzen. — Bei der Himmelfahrt steht Christus, umgeben von zweimal 4 Engeln, in der Rechten eine Palme, auf Wolken über einem grünen Hügel, an dessen Seitenabhang ein Engel kniet und mit steif ausgestrecktem Arm nach oben zeigt, wohin mit verdrehten Köpfen auch die Jünger blicken. (Maria ist nicht bei ihnen.) Es sind realistische Versuche der Vorstellung, ohne die geringsten Mittel für deren Versinnlichung, giotteske Formen der plumpesten Art; aber allerdings aus der Frühzeit des Jahrhunderts.

An diese Bilder aus der Passion, deren Schöpfer der Kunstgeschichte ohne sonderlichen Nachtheil unbekannt bleiben können, in denen aber auf das Fundament der christlichen Unsterblichkeits-Lehre hingewiesen ist, reihen sich naturgemäß die Bilder des Todes und des Weltgerichts,*) woran sich sodann noch in ungezwungener Gedankenverbindung Bilder des beschaulichen

*) Man unterscheidet: il triomfo della morte, il giudizio universale und l'inferno; in den Rechnungsbüchern der Domverwaltung heißen bei vorkommenden Restaurationen die Bilder purgatorio, paradiso et inferno. — Abbildungen bei Lasinio a. a. O. — das Jüngste Gericht bei Rosini a. a. O. T. XIX. — Das Ganze in meinen Denkmalen der ital. Malerei I. 29. 30. 31. 32.

Lebens und der Weltentſagung reihen. Die erſten 3 Bilder werden auf die Autorität des Vaſari dem Andrea Orcagna, das letzte dem Pietro Lorenzi*) zugeſchrieben. Bereits in meinen „Beiträgen" ꝛc. S. 109 f. habe ich auf die Unverträglichkeit dieſer Angabe mit den beglaubigten Werken dieſer Meiſter hingewieſen; gegenwärtig darf ſie als beſeitigt angeſehen werden; obſchon noch keine andern Namen als geſicherter Erſatz gefunden ſind.**) Gewiß nur iſt, daß dieſe Gemälde aus der erſten Hälfte des 14. Jahrhunderts ſtammen, und daß wir es mit Künſtlern von großer und größter Begabung zu thun haben.***)

Suchen wir im erſten Bilde den Gedankengang des Künſtlers auf, ſo werden wir nicht irren, wenn wir ihm folgende Betrachtung zu Grunde legen: „Der Tod iſt Grauen erregend

---

*) Laurati heißt er bei Vaſari.

**) Bei Crowe ꝛc. I. p. 325 wird die Angabe Vaſari's ohne Weiteres zu ſeinen gewöhnlichen Irrthümern gerechnet; dafür werden die 4 Fresken zuverſichtlich als Arbeiten der Brüder Lorenzetti bezeichnet, eine Anſicht, der ich nicht beipflichten kann.

***) Es iſt möglich, daß die furchtbare Peſt, welche um 1348 Toscana heimgeſucht, die Veranlaſſung zu dieſen Gemälden gegeben habe, obſchon der Ort, wo ſie ſich befinden, auch ohne das Hinzutreten äußerer und zufälliger Urſachen ihre Entſtehung hinlänglich erklärt. Dagegen ſcheint allerdings ein Hauptmotiv der Darſtellung auf jene altfranzöſiſche Sage der drei Könige und der drei Todten (li trois vifs et li trois morts) zurückzuweiſen, in welcher erzählt wird, daß drei Könige fröhlich zur Jagd ziehen und daß ihnen drei Gerippe begegnen, die ihnen zurufen: „Was ihr ſeid, waren wir einſt; was wir ſind, werdet ihr bald ſein!" Die Verbreitung dieſer Sage auch nach Deutſchland, wo ſie vielleicht zum Urthema der vielgeſtaltigen Todtentänze geworden, hat durch eine Entdeckung W. Lübke's eine überraſchende Beſtätigung erhalten, der im Thurm der Kirche von Badenweiler die drei Könige und die drei Gerippe (mit erklärenden Spruchbändern) als Wandgemälde aufgefunden, die nach ſeiner Anſicht aus der erſten Hälfte des 14. Jahrh. ſtammen. S. die ausführliche Mittheilung in der Augsburger Allgemeinen Zeitung 1866 Beil. Nr. 265. 266.

in seinen Wirkungen; aber doch nur für diejenigen, die im Genuß von Macht, Reichthum und Gesundheit von seinem Anblick überrascht werden, während er weder die Sinne noch die Seele von Menschen beunruhigt, die der Weltlust fern ein fast bedürfnißloses Leben in frommer Betrachtung führen; der Tod sucht auch nicht mit Vorliebe heim, die von körperlichen Leiden, von Armuth und Elend geplagt, nach ihm verlangen, sondern die in Lebenslust und Heiterkeit nicht von fern an ihn denken. Hat aber der Tod seine Ernte gehalten, so gehört ihm nur was sterblich ist; die Seelen gehören dem Himmel, oder — der Hölle!"

Geistvoll, in energischen Gegensätzen, mit dramatischer Wahrheit ist der Gedanke versinnlicht. Wir befinden uns vor einer Berglandschaft. In drei offenen Särgen links im Vorgrund liegen drei Leichname in verschiedenen Zeitabschnitten der Verwesung, ein Ekel erregender Raub von Würmern und Schlangen. Eine vornehme Jagdgesellschaft, Fürsten, Grafen, schöne Damen mit Gefolge, kommt ahnungslos des Weges geritten; der Anblick und die Atmosphäre der Leichen ist von gewaltiger Wirkung auf Menschen und Thiere; die Pferde und Hunde scheuen oder nahen sich mit ängstlicher Vorsicht; einige der Reiter bringen ihre Nasen in Sicherheit, andern wird die Erinnerung an die irdische Hinfälligkeit geweckt, wieder andere zeigen ein inneres Grauen, oder auch leichtsinnige Gleichgültigkeit. Neben den Särgen aber steht mit dem Ausdruck großer Seelenruhe ein Einsiedler, der von dem nahen Berg herabgestiegen, wo er mit seinen frommen Brüdern lebt, die man unter einer Capelle in Andachtübungen versenkt, oder auch mit der Sorge für leibliche Nahrung (durch Melken einer Hirschkuh) beschäftigt sieht. Ruhe und Frieden herrscht bei ihnen und in ihrer Umgebung, wo Vögel, Hasen, Hirsche in ungestörter Sicherheit leben, wäh-

rend nahe dem Leben des Vordergrundes auch Raubthiere der Jagdluſt huldigen.*)

Den Vorgrund zur Rechten nimmt eine Geſellſchaft von Blinden, Lahmen, Krüppeln und Elenden aller Art ein, — eine Gruppe von markerſchütternder Wahrheit und großartigſter Zeichnung des über ſo Viele verhängten Erdenjammers! — Mit Hülfe kleiner Handkrücken rutſcht ein Fußloſer den Andern voran; neben ihm iſt ein Lahmer, dem die Krücke den Dienſt verſagt, zu Boden geſunken und reckt die contracte Hand bittend empor; ein Blinder, dem die rechte Hand fehlt, ſucht mit Hülfe eines dicken Stocks den Weg, den die Andern gehen. Hinter dieſen folgt eine geſchloſſene Reihe von 5 Leidträgern, zum Theil ohne Hände, ohne Naſe, hülflos Verzweifelnde, die Alle flehentlich den Tod anrufen, ihrer Noth ein Ende zu machen.**) Der aber — in Geſtalt eines hexenhaften alten Weibes***) — mit aufgelöſten Haaren, großen Fledermausflügeln, Krallenfüßen, in ſchwarzem flatterndem Gewand, fliegt ſtürmiſch über ſie hin und haut mit wuchtiger Senſe unbarmherzig in eine Geſellſchaft von jungen Leuten beiderlei Geſchlechts ein, die ſich harm- und ahnungslos mit Muſik, Geſang, und — wie die Amorinen über ihnen verrathen — in Liebe des holden Daſeins freuen. Auch ſieht man am Boden liegen, was die ſchwarze Schnitterin bereits mit ihrer Senſe an Arbeit gethan. Nun aber nahen gute

*) Das Bild iſt bereits i. J. 1379, da es von Buben beſchädigt worden, von Cecco di Piero reſtauriert worden. S. Bonaini a. a. O. p. 103. Vasari L. M. II. p. 127. 3.

**) Eine derſelben hält in der ausgeſtreckten Hand ihrer Aller Bittſchrift empor, in welcher geſchrieben ſteht: (M. Denkmale a. a. O. Taf. 31.)

Da che prosperitade ci a lasati
O Morte, medicina d'ogni pena?
Deh! vieni a darne ormai l'ultima cena.

***) „La morte“ im Italieniſchen.

Engel und böse Geister und holen sich die Seelen der Gestorbenen (und zwar aus dem Munde derselben), um sie ihrer künftigen, vielleicht ewigen Bestimmung zuzuführen. Da werden einige von Teufeln in brennende Bergschlünde geworfen, dort andere in Himmelsräume getragen, auch fehlt es nicht an solchen, an welche Himmel und Hölle zugleich Anspruch machen.

Was dieses Gemälde vor allen gleichzeitigen Kunstschöpfungen auszeichnet und als das charakteristische Merkmal seines Meisters sich dem Betrachtenden aufdrängt, das ist die Nebeneinanderstellung von starken Gegensätzen, und das klare Bewußtsein von ihrer Wirkungskraft. Vor Reichthum, fürstlicher Pracht und Weltlust thut sich das Grauen der Verwesung auf; neben der aus einem bedürfnißlosen Leben fließenden Seelenruhe äußern die an Ueberfluß und Genuß Gewöhnten Schrecken und Ekel. Elend und Unglück verlangen den Tod als das Ende ihrer Leiden; aber der Tod fährt unter die Fröhlichen und Glücklichen! Neben einander stehen Schönheit und abschreckende Häßlichkeit; ebenso große, erhabene Gedanken und kleine Teufelsergötzungen; schöne und (wenigstens der Absicht nach) wahre Formen und monstrose Gestalten von Menschen, Thieren und Teufeln; die übrigens doch verrathen, daß der Künstler die Natur angesehen, während Berge und Bäume nicht an sie streifen. Bei wahrhaft malerischen Motiven ganz geschmacklose, wie das Ausziehen der Seele in Kindsgestalt aus dem Mund des Verstorbenen. — Die Anordnung zeigt an verschiedenen Stellen, namentlich bei den Unglücklichen, einen Sinn für Gruppierung, wie er vorher, selbst bei Giotto, nicht gefunden wird; der Ausdruck ist von größter Energie und wird vornehmlich durch starke Modellierung, durch dunkle Augenhöhlen, Blitzen der Augen wesentlich gehoben. Die Carnation ist fast durchgängig warm, eintönig, an den Kinderkörpern durch dunkle Abtonung und Con-

toure gehoben. In den Trachten herrſcht große Mannichfaltigkeit; das Gefälte iſt durch ſtrengen Styl ausgezeichnet. Die Zeichnung der Charaktere iſt individueller, als bei Giotto, aber weniger fein.

An dieſes Bild des Todes reiht der Künſtler die Auferſtehung der Todten und das Jüngſte Gericht. Der Schall der Poſaunen vom Himmelsraum öffnet die Gräber. Nur wenige Züge genügen dem Künſtler zur Bezeichnung des dem Gericht vorausgehenden Momentes: das Wiederſehen nach dem Tode beglückt eine Mutter, die ihre Tochter aus dem Grabe hebt; ein König ſteigt aus der Grube, mit ſichtbarer Ungewißheit über das, was ihm bevorſteht; ein armer Bauer, der ſich für den Himmel zu gering hält, wird von einem Engel auf die Seite der zur Seligkeit Berufenen gewieſen; einen Geiſtlichen aber, der auf dieſer Seite das Grab verläßt, faßt ein andrer Engel bei den Haaren und zeigt ihm den Weg zur Hölle. Es gibt kein drittes zwiſchen Seligkeit und Verdammniß, zwiſchen Himmel und Hölle; wie in der Höhe des Himmels Chriſtus beide durch ſeinen Spruch ſcheidet, ſcheidet ſie unten bei den Auferſtehenden ſein Erzengel Michael. Das Buch des Lebens in der Rechten mit der Inſchrift: Venite Benedicti Patris mei percipite regnum, und des Todes in der Linken mit den Worten: Ite maledicti etc.*) iſt einem andern Engel anvertraut, der unter dem Weltenrichter Platz genommen; ebenſo ſchreckenvoll, als beglückend iſt ſein geheimnißreicher Inhalt, vor deſſen Veröffentlichung ſelbſt Seligen ein

*) Erklärende Inſchriften auf Tafeln und Papier- oder Pergamentrollen ſind in dieſen und den nächſtfolgenden Bildern, überlieſertem Brauch gemäß, noch vielfach angewendet. Eine der größten wird von 2 Genien über dem Todtenlager gehalten; ihre Entzifferung iſt mir nicht gelungen; doch ſcheint der Sinn derſelben zu ſein, daß weder Stand noch Reichthum, noch ſonſt etwas der Macht des Todes Widerſtand leiſten kann.

Grauen ankommt, wie die unter jenem Engel knieende halbverhüllte Gestalt verräth.

Der Mund kann nicht zugleich Schuldig! und Unschuldig! ausdrücken; aber mit dem Einen ist das Andere ausgesprochen. Der Meister dieses Bildes hat sich, wie später Michelangelo, auf das Schuldig beschränkt. In der Mandorla auf dem Regenbogen sitzend reißt Christus mit der Linken sein Kleid auf, um die Seitenwunde zu zeigen, in der das Verdammungsurtheil geschrieben ist, das die wie zum Schlag erhobene Rechte und der zornige Blick des Richters beglaubigt und verstärkt. Mitleidig aber ohne Fürbitte sitzt Maria zu seiner Rechten; in ernstem Schweigen folgen die Apostel zu beiden Seiten dem Urtheilsspruch; über ihnen schweben die Engel mit den Passionswerkzeugen, den Vollmacht-Urkunden des Richters. Unter den Aposteln knieen und stehen auf der rechten Seite in geordneten Reihen die Seligen und Heiligen Alten und Neuen Bundes, Weltliche, Geistliche, Gekrönte und Ungekrönte, Männer und Frauen in Anbetung, die am leidenschaftlichsten im Täufer Johannes sich ausspricht. Auf der linken Seite werden in ungeordneten Schaaren die Verdammten unter Heulen, Händeringen und Verzweiflung von Engeln zur Hölle gestoßen; kein Teufel ist dabei thätig; nur ein einziger sitzt auf einem Felsenvorsprung, ungeduldig, wie es scheint, sein Amt zu verwalten. Nicht unbemerkt darf ein rührender Zug bleiben, dessen der Künstler selbst noch eine zur Hölle Verdammte für fähig gehalten. Eine Frau — sie trägt sogar eine Krone — sucht, obschon selbst in die Verdammniß gestoßen, eine andere, die bereits von Händen aus der Tiefe gepackt wird, vor dem unvermeidlichen Verderben zu retten.*)

*) Die Hölle selbst ist ganz roh übermalt.

Auffassung und Styl stehen dem Giotto noch sehr nahe, sind aber weit entfernt von jener Abhängigkeit, die wir sogar bei Taddeo nicht verkennen können. Vermöge der Großheit seiner Gedanken, der unwandelbaren Einheit der Phantasie bei aller Freiheit der Bewegung zwischen hohem, überirdischem Ernst und Erdenlieblichkeit wäre der Meister dieser Bilder würdig gewesen, über die Mittel eines Michel Angelo gebieten zu dürfen. Aber in der Composition, dem Aufbau des Gemäldes, macht sich noch kein neues Prinzip geltend; wo die Figuren nicht reihenweis stehen, sind sie, wie der Zufall es fügt, neben oder auseinander gestellt, doch immer mit beabsichtigter Klarheit. Die Anordnung der Reihen folgt einigermaßen einem perspectivischen Gesetz, indem sie schräg nach der Mitte gehen. Die Motive der Darstellung sind außerordentlich sprechend und wahr; in ihrer Wahl bewährt sich die Eigenthümlichkeit des Künstlers und seine feine Beobachtung des Lebens. Die Apostel haben, wie so viele Gestalten des vorigen Bildes, die blitzenden Augen aus dunkeln Höhlen.

Die Hölle ist die Kundgebung von Geschmacklosigkeiten einer spätern Zeit, geistlos in der Wahl der Motive, ungeschickt in der Ausführung: schlangenumwundene, enthauptete Körper, wie in Parade neben einander aufgestellt; andere, denen die Eingeweide ausgerissen sind; andere, die sich beißen; andere, die am Spieß gebraten werden u. dgl. m.; dabei alles ohne entsprechenden Ausdruck. Aber es ist dafür gesorgt, daß das Schuldig nicht den Urheber des Bildes trifft! Es sind Stellen darin (z. B. der ganz oben rechts von einem Teufel getragene Sünder, und noch einige Figuren daneben) von derselben Hand, die die Genien und Amoretten auf dem ersten Bilde gemalt hat.

Diese Gemälde sind durch eine besondere Vorkehrung gegen die Unbilden des Wetters geschützt geblieben, das gerade an

dieser von außen dem S.-W.-Wind ausgesetzten Seite nachtheilig wirken mußte. Sie sind al fresco in großen Stücken untermalt, und sodann al secco vollendet, wodurch sie der Zerstörung leichter ausgesetzt gewesen wären. Um sie gegen die von außen durchdringende zerstörende Feuchtigkeit zu schützen, hat der Meister die Wand mit Rohrgeflecht überziehen und erst darauf den Bewurf antragen lassen und damit seine Malereien von der eigentlichen Mauer getrennt.

Der schon in dem ersten Bilde angeregte Gedanke, daß ein einfaches, möglichst bedürfnißloses, frommen Betrachtungen geweihtes Leben die meiste Bürgschaft biete für Seelenruhe im Angesicht des Todes, ist nun in dem nächstfolgenden Gemälde weiter ausgeführt, wo uns das Leben einer Anzahl Einsiedler vor Augen gestellt wird, die fern vom Geräusch und Genuß der Welt in einsamer Gebirgsgegend eine eigene Welt sich aufgebaut, in der sie in Arbeit und Gebet und gegenseitiger Hülfleistung ihre Tage fristen.

Die Kunst ist, wie jede andere Erscheinung auf dem Gebiete der Culturgeschichte, Ausschreitungen und Verirrungen ausgesetzt. Giotto hatte ihr das Reich des Gedankens erschlossen und in großen Bilderfolgen die Formen der epischen und dramatischen Dichtung für sie erobert. Ein sicheres und klares Gefühl für Auffassung und Anordnung hielt ihn innerhalb der der bildenden Kunst gezogenen Schranken. In dem Maße, als dieß Gefühl bei Einzelnen unklar und schwach wurde, stellten sich Mißgriffe und selbst Verkehrtheiten ein.

Zu einer Verirrung vom richtigen Wege der Gedankenmalerei rechne ich das eben erwähnte Bild im Campo santo, in welchem in einer großen Menge unzusammenhängender Scenen das Leben von Einsiedlern geschildert wird. Die überhand genommene Sinnenlust und Genußsucht, die von aller ernsten und

namentlich religiöſen Betrachtung abhielt und das Leben bis auf die Wurzel vergiftet hatte, war für Viele zum Beweggrund geworden, ſich ganz von der Welt zurückzuziehen, und in der Vorbereitung für ein Jenſeits das Dieſſeits ſoviel möglich zu vergeſſen. Wir haben (in der Einleitung) geſehen, wie der Bauernſohn von Iſernia — ſchon ehe er auf den Stuhl Petri geſetzt wurde — durch ſein Beiſpiel der Weltverachtung zur Nachahmung gereizt, und wie ſich ganze Einſiedler-Colonien gebildet hatten. In eine ſolche will uns der Künſtler des vorliegenden Bildes einführen. Was er von dort gehört, vielleicht ſelbſt dort geſehen, das alles wollte er zu allgemeiner Erbauung, vielleicht auch zur Befriedigung der Wißbegierde vor Augen ſtellen. Zu einem Geſammtbilde freilich fehlte ihm nicht nur das Vermögen, ſondern ſelbſt das Verlangen, das eigene wie das der Betrachtenden, die über dem Reichthum des ſehenswerthen Stoffs den Mangel kunſtgerechter Form nicht empfanden.

Das Bild der Einſiedler iſt ein Conglomerat von willkürlich an- und übereinander gefügten Scenen, ohne jegliche Rückſicht auf Grund und Boden, auf dem ſie ſpielen, und der nur einen gemeinſamen Abſchluß in einem Bach findet, der in horizontaler Richtung den Vorgrund bildet. Er iſt fiſchreich und mehre der frommen Einſiedler ſind beſchäftigt, ſeine Bewohner zu fangen. Andere ſchnitzen Löffel, die alsdann Einer von ihnen auf dem Rücken eines Kameels zur nahen Stadt führt, um Lebensmittel dafür einzutauſchen. Ueber dem Stadtthor und den Dächern der Stadt ſpielt das Einſiedlerleben weiter, und ergeht ſich zunächſt in geiſtlicher Amtsverrichtung. Da wird ein nacktes wildes Weib mit wüſtem langen Haar mit der Hoſtie geſpeiſt; an einer andern Stelle wird ein ähnlich gräßlich ausſehender wilder Mann in vertraulichem Umgang mit Löwen geſehen; ein

anderer wird von ſeinen Genoſſen begraben. Uebrigens ſind die Einſiedler nicht menſchenſcheu; einen Reiſenden zu Pferd weiſen ſie auf den rechten Weg; eine hübſche junge Frau hat ſich bei ihnen niedergelaſſen und pflegt ein neugebornes Kind; auch eine, dem Anzug nach vornehme Frau wohnt bei ihnen in einer Art Haus. Der Verſucher fehlt natürlich auch nicht; er kommt in Geſtalt eines jungen hübſchen Weibes und wird von einem Einſiedler, der ihr nicht auf die Füße geſehen, die den Teufel verrathen, mit offenen Armen in ſeiner Höhle aufgenommen; dann aber an einer andern Stelle von einem andern Eremiten mit einem langen Stecken verjagt; dann ſetzt er auch wohl in der ihm eigenen Drachengeſtalt einen armen Höhlenbewohner in Angſt, der nicht bemerkt, wie ſein Genoſſe der Einſamkeit furchtlos und ſicher durch das Zeichen des Kreuzes dem Unthier entgegen reitet. Der landſchaftliche Grund für dieſe mancherlei Vorgänge im Leben der Einſiedler iſt ein felſiges Höhlengebirg, womit vielleicht an den Monte Morrone, wo Piero gehauſt, erinnert werden ſollte.

Das Bild macht einen höchſt ſonderbaren, verwirrenden Eindruck, und nicht allein durch den gänzlichen Mangel von Einheit, ſelbſt nicht von Wahrſcheinlichkeit, (zu welcher für die Trennung der Geſtalten ſchon der Raum fehlt,) ſondern durch den grellen Gegenſatz von äußerſter Roheit der Zeichnung und Ausführung, und der faſt durchgängig ſtylvollen Formengebung der Gewänder. Haare ſind wie Stricke gezeichnet und parallel ohne alle Modification der Lagen; in eben ſolchen Parallellinien bewegt ſich das Waſſer; häßlich ſind alle Formen, ſelbſt da, wo reizende beabſichtigt ſind, wie beim Teufel in Frauengeſtalt. Ganz gefällig iſt die Gruppe der Löffelſchnitzer componiert; ausdrucksvoll die Gruppe des furchtſamen und des muthigen Einſiedlers; dann aber ſind wieder andere Scenen auf das nachläſſigſte behandelt.

Als Urheber dieſes Gemäldes gilt — meines Wiſſens bis jetzt unangefochten — auf die Autorität Vaſari's der Sieneſe Pietro Lorenzetti. Wir kommen ſpäter zu beglaubigten Werken dieſes Meiſters und werden dann ſehen, daß auch nicht ein Strich von dieſen zu dem Piſaner Bilde ſtimmt. Ich bin indeß ſo wenig hier wie bei den dem Orcagna zugeſchriebenen Bildern vom Tod und Weltgericht, in der Lage, einen andern Namen an die Stelle des verworfenen zu ſetzen, halte es aber ſchon für einen Gewinn, wenn man ſich über die Verſchiedenheit des Formgefühls in den Bildern des Ambrogio und Pietro Lorenzetti und Orcagna's einerſeits und in den ihnen zugeſchriebenen Fresken des Campo ſanto anderſeits klar geworden iſt. Weiteres Forſchen wird auch noch die richtigen Namen der Urheber finden.

Nächſt Taddeo Gaddi nennt Ghiberti einen Maler Maſo (Tommaſo) als Schüler Giotto's mit großen Lobeserhebungen.*) Von den Werken Maſo's, die er aufzählt, haben ſich nur die Fresken mit den Geſchichten von S.S. Silveſter und Conſtantin in der Capella Bardi in S. Croce zu Florenz (obwohl ſehr unvollſtändig) erhalten. Sie legen Zeugniß ab für eine tüchtige, dem Giotto noch ſehr nahe ſtehende, künſtleriſche Kraft, die mit Erfolg die neue Bahn weiter verfolgte. Der Kaiſer Conſtantin

*) Vasari L. M. I. p. XXI. „Fu eccellentissimo. Fu nobilissimo e molto dotto nell' una arte e nell' altra", womit er auf ſeine Ausübung der Bildhauerei wie der Malerei hinweiſt. Vaſari nennt ihn auch, aber mit dem Zunamen Giottino, was zu mancher Verwirrung geführt hat. Giottino iſt nach Einigen vielleicht jener Giotto di Steſano, der in der 2. Hälfte des Jahrhunderts in Florenz lebte. Vgl. Bonaini a. a. O. S. 63. Vasari L. M. II. 139. Damit aber ſtimmen die nachfolgenden Arbeiten nicht überein, die das Gepräge der erſten Hälfte des Jahrhunderts haben. Keinesfalls iſt bis jetzt die Perſönlichkeit des „Maſo, gen. Giottino", mit Klarheit feſtgeſtellt.

gewährt — nach der Legende — die Bitten der Mütter um das Leben ihrer Kinder, die getödtet werden ſollten, damit er — nach der Aerzte Rath — in ihrem Blut ſich baden könnte zur Heilung vom Ausſatz; die Apoſtel Petrus und Paulus erſcheinen ihm, um ihm zu verkünden, daß die Waſſertaufe durch Biſchof Silveſter ihn herſtellen würde; der Kaiſer läßt ſich taufen; ſeine Mutter, darüber unzufrieden, veranſtaltet eine Disputation zwiſchen Silveſter und jüdiſchen Schriftgelehrten, von denen Einer das Uebergewicht ſeiner Lehre durch ein Wunder zu beweiſen ſucht, indem er einen wilden Stier durch ein bloßes Wort tödtet, welches Wunder Silveſter entkräftet, indem er mit dem Namen Jeſu den Stier wieder ins Leben ruft; er fügt noch ein größeres Wunder hinzu, indem er einem Gift aushauchenden Drachen mit ſeiner Hand den Rachen ſchließt und zweien Magiern, die das Unthier getödtet, das Leben wiedergiebt. — Dieſe Darſtellungen, ſoviel davon übrig iſt, rechtfertigen die dem Künſtler von Ghiberti ertheilten Lobſprüche. Er hat mit hellem Auge in die Wirklichkeit geſchaut, um durch Züge aus dem Leben die unmöglichen Vorgänge glaublich zu machen; er iſt in der Individualiſierung der Charaktere einen Schritt über ſeinen Meiſter hinaus gegangen und hat auch die Körper- und Gewandformen um etwas naturgemäßer gezeichnet. In der Feinheit der Empfindung aber hat er ihn ſo wenig erreicht, als in der Großheit der Erfindung. — Einzelne Heilige an der Fenſterwand; ſodann die Malereien des Grabmals von Bettino de' Bardi in einer Niſche, mit der eigenthümlichen Darſtellung ſeines Glaubens an die Unſterblichkeit, indem er von Engeln an den Richterſtuhl Chriſti in den Himmel getragen wird, haben auch ungefähr das Gepräge der Legendenbilder, ſind aber doch wohl von einer andern Hand.

Dagegen zeigen die Decken- und Wandgemälde der Grab-

capelle der Strozzi an dem Kreuzgang von S. Maria novella*) eine ſo auffallende Verwandtſchaft mit den Bildern aus der Legende vom H. Silveſter in der Capella Bardi in S. Croce, daß ich nicht anſtehe, unter Maſo's Namen ſie hier aufzuführen. Sie haben die von Giotto eingeführte reichornamentierte Umrahmung und ſind ziemlich gut erhalten. Am Kreuzgewölbe ſieht man 4 Heilige, unter denen K. David beſonders zu erkennen iſt, an dem Eingangsbogen 6 Heilige (Apoſtel u. A.) ſämmtlich Halbfiguren; an den beiden großen Wandflächen Geburt und Tod Chriſti. Das Bild der Geburt nimmt die Wand zur Linken ein. Vor einer Felſenhöhle, unter einem, nur von Stangen getragenen Dach liegt auf einem Kaſten das neugeborene Kind und ſchaut uns aus offenen Augen an; links ſitzt die Mutter und betrachtet es andächtig, mit gefalteten Händen; rechts Joſeph in ziemlich verdrießlichem Nachdenken, das lebhaft an die bekannte an Giotto gerichtete Anfrage und deſſen Erklärung erinnert. Um die Felſenhöhle und das Dach ſchweben und gehen 6 Engel, von denen der vorderſte den Hirten die Geburt des Heilandes anzeigt, eine Nachricht, die indeß nur bei Einem derſelben die beabſichtigte Wirkung hervorbringt, während der Andere, wie ſein Hund, durch die ungewohnte und unbekannte Erſcheinung in Unruhe verſetzt wird. Der Geſammteindruck des Bildes weiſt auf einen Künſtler hin, dem größere und reinere Formen zu Gebote ſtehen und eine leichtere und vollkommenere Technik, als dem Taddeo Gaddi. — Dieß tritt faſt noch deutlicher hervor im Bilde der Kreuzigung an der Altarwand. Wie die „Geburt" iſt auch der „Tod" eine neue, freie Compoſition

*) Sie trägt die Inſchrift: „Dom. Benedicti Petri et Benedicti Carrocii de Strozzis et descendentium" und iſt nicht zu verwechſeln mit den 2 Capellen der Strozzi in der Kirche ſelbſt. S. Crowe ꝛc. I. p. 413, D. A. I. 344.

in neuer Anordnung mit ſelbſtgewählten Motiven. Mit faſt wagrecht ausgebreiteten Armen hängt Chriſtus am Kreuz, mit ſanft geneigtem Kopf, bei welchem eine Eigenheit des Künſtlers ſich bemerklich macht, die faſt als Monogramm gelten könnte, eine Lage nehmlich des Kopfs, bei welcher die Spitze der Naſe den Mund überſchneidet. Ueber dem Kreuz ſchweben luftige, in Wölkchen ausgehende Geiſter, farbloſe, wehklagende Engel. Das Fußende des Kreuzes umfaßt Magdalena, wendet ſich aber zugleich nach uns um, als wolle ſie uns zu Zeugen ihres Schmerzes machen. Links davon iſt die Gruppe der Frauen, die ſich der umgeſunkenen Maria annehmen. Hinter ihr ſtehen 4 durch Heiligenſcheine ausgezeichnete Männer, von denen es ungewiß iſt, ob ſie Zeitgenoſſen Chriſti oder ſpätere Bekenner vorſtellen. Rechts zunächſt dem Kreuz erhebt Johannes ſchmerzvoll das Angeſicht und neben ihm zeigt, auch bereits als Heiliger gekennzeichnet, der römiſche Hauptmann mit der Rechten zu Chriſtus empor; die letzte Gruppe bilden feindſelige Juden. Die Zeichnung iſt weniger fein gefühlt, als bei Giotto; allein der Styl iſt groß; Anordnung und Motive der Gewänder ſind von plaſtiſcher Schönheit, Einfachheit und Wahrheit. Der Farbenauftrag iſt paſtos, mit flüſſiger Laſierung, ſo daß die Carnation wie gegoſſen erſcheint, auch ſehr in Einem Tone gehalten ohne Mannichfaltigkeit der Tinten, und ohne ſtarke Gegenſätze von Licht- und Schattenmaſſen.

Mit dieſen beiden Wandmalereien in S. Croce und in S. Maria novella ſtimmt nach Auffaſſung und Zeichnung jene „Trauer um den todten Chriſtus“ ſehr ſichtlich überein, die aus S. Remigio in die Sammlung der Uffizien gekommen, wo ſie jetzt im erſten Corridor mit No. 7 bezeichnet, hängt. Der — wie es ſcheint — urſprüngliche Rahmen des in Tempera auf einer überzogenen Holztafel gemalten Bildes deutet übrigens mit

ſeinen etwas ausgeſchweiften gothiſchen Formen auf die ſpätere Zeit des Jahrhunderts, der Goldgrund freilich auf Gewohnheiten der vorhergehenden Epoche. In der Mitte des Goldgrundes, der die Hälfte der Tafel einnimmt, ſteht das Kreuz mit der Inſchrift JNRI. Der Leichnam Chriſti liegt auf einem Leintuch am Boden, zwei Frauen halten je eine Hand und küſſen ſie; Magdalena knieet bei den Füßen mit von Schmerz zuſammengepreßten Augen und Lippen, und mit krampfhaft gefalteten, erhobenen Händen; die Mutter hat das Haupt des Sohnes umfaßt und legt die rechte Hand auf ſeine Bruſt. Rechts im Vorgrund ſitzt am Boden, in Leid verſunken, das Haupt mit der Hand ſtützend, eine jugendliche weibliche Geſtalt, in der wir wohl Maria, die Schweſter des Lazarus, erkennen dürfen. Vor und unter dem Kreuz ſteht Johannes und bückt ſich nach dem Leichnam nieder; neben ihm ſteht Nicodemus, in der einen Hand die Büchſe mit den Specereien, in der andern die Nägel, die er dem Joſeph von Arimathia zeigt.

Ich bezeichne das Bild als „Pietà" oder „Trauer um den todten Chriſtus," obwohl es im Katalog unter dem Namen der „Grablegung" aufgeführt iſt.*) Meine Benennung wird durch noch weitere 4 Figuren gerechtfertigt, die das Bild vervollſtändigen: durch die beiden Stifterinnen deſſelben, davon eine vornehm bürgerlich, die andere als Clariſſin gekleidet iſt, und durch ihre Schutzpatrone, St. Bernhard und St. Auguſtin, die ihnen ſegnend die Hand auflegen. Es iſt dieß vielleicht die erſte Darſtellung der Art, die bald eine vielfache und ausgedehnte Anwendung fand, und durch welche das lebende Geſchlecht mit Ereigniſſen und Perſonen der Vergangenheit in geiſtiger Verbindung

*) Auch bei Crowe ꝛc. heißt es „Pietà". v. Rumohr, Forſchungen II. 172 hält es für ein Werk des Piero Chelini, eines Meiſters aus dem 15. Jahrhundert.

gedacht wird. Der Aufbau des Bildes zeigt ein klares Verständniß des architektonischen Zusammenhangs; die Zeichnung der noch sehr giottesken Formen ist fein, die Motive sind lebendig und wahr, und besonders der Schmerz richtig und dabei mannichfaltig ausgedrückt, ohne zu dramatisch zu werden. Die Färbung ist tief, gesättigt, warm; mit herrschenden Localtönen ohne schroffe Gegensätze von Licht und Schatten. Der Faltenwurf hält sich in dem Styl Giotto's mit großen Flächen und gezogenen, dünnen Falten.

In die Reihe der dem Giottino zugewiesenen Bilder gehört neuerdings auch jenes, das von Ghiberti, zugleich mit der St. Magdalenencapelle im Palast des Podestà, als eine Arbeit Giotto's aufgeführt worden: die Vertreibung des Herzogs von Athen.*) Daß ein Gemälde, welches ein i. J. 1343 eingetretenes Ereigniß schildert, nicht von Giotto gemalt sein kann, bedarf keiner Erörterung. Eine andere Frage ist, ob es von Giottino herrühre, d. h. ob es mit den 3 vorhergehenden Werken desselben Ursprungs sei? Cavalcaselle bejaht die Frage mit Entschiedenheit, der ich zwar nicht entgegentrete, aber auch nicht vollkommen beistimmen kann, vornehmlich weil es sehr schwer ist, unter den vielen Händen, die im Laufe der Jahrhunderte sich daran verewigt haben, die erste herauszufinden. Allein das Bild ist als Composition und seines Inhalts wegen beachtenswerth und kann auch (zumal da die Entstehungszeit desselben nicht entgegen ist)

*) Ich verdanke die Auffindung dieses jetzt sehr versteckten Bildes der freundlichen Unterweisung Cavalcaselle's. Es befindet sich in der Accademia filarmonica, einem sehr großen, vielthürigen, ganz modernen Gebäude, in welches die Stinche vecchie, das alte Stadtgefängniß, verwandelt worden, an einem der Treppenaufgänge in der Mauer hinter einer verschlossenen Thüre, zu welcher ein Custode die Schlüssel hat, den aufzufinden zu den seltenen Gaben des Glücks gehört.

Digitized by Google

unbedenklich in Verbindung mit den Arbeiten Giottino's aufgeführt werden. „Il commune,“*) oder wie mir ſcheinen will, „La repubblica,“**) den Heiligenſchein ums Haupt, das in eine rothe Kapuze mit weißem Untertuch gehüllt iſt, ſitzt im weiten Purpurmantel auf dem Thron und hält in der Rechten das weißrothe Banner von Florenz, während die Linke ſchützend über den Palaſt der Signoria (Palazzo vecchio) ſich ausſtreckt. Rechts und links über dem Thron ſtehen zwei Engel, ihn in göttlicher Obhut halten, unterſtützt durch die bewaffnete Macht der Republik zu Füßen des Throns. Rechts vom Palaſt (der nur in Modellgröße abgebildet iſt), ſteht ein leerer Thronſeſſel, vor welchem ein bärtiger Engel mit erhobenem Schwerte niederfährt gegen den „Herzog von Athen,“ den Tyrannen von Florenz, jenen Walther von Brienne, den König Robert von Neapel als Statthalter der Republik eingeſetzt hatte, und der nun verjagt von ſeinem Herzogſtuhl, ſcheu und zornig ſich umſchauend die Flucht ergreift. Zerbrochen liegt zu ſeinen Füßen das Schwert und ein rothes Buch, vielleicht die Verfaſſung der Republik und ihre Fahne, die er in den Staub getreten; in den Armen hält er eine bärtige Halbfigur, die in einen Krebs ausgeht, das Sinnbild des Verraths. Die Auffaſſung iſt, wie ſchon aus der Beſchreibung hervorgeht, ganz allegoriſch; und zwar ſo ſehr, daß ſogar die Größe der Geſtalten ohne alle Rückſicht auf naturgemäße Proportionen ihre größere oder geringere Bedeutſamkeit anzeigt; die Darſtellung iſt ſehr ausdrucksvoll; der Gegenſatz der ruhigen überlegenen Macht der unter göttlichem und menſchlichem Schutz ſtehenden Republik gegen die ohnmächtige Wuth des

*) „fece el Commune come era rubato“, ſchreibt Ghiberti in ſeinem Commentario II. XIX.

**) Nach Crowe ꝛc. I. p. 415. D. A. I. 345. S. Anna, auf deren Feſttag die Vertreibung des Tyrannen gefallen war.

Tyrannen klar hervorgehoben. Der Styl der Gesichts-, Hände- und Gewandformen ist durchaus giottesk, und nähert sich in den beiden Engeln am Thron der Schönheit. In den Zügen ist wenig Individualität; die „Republik" ist bereits etwas bei Jahren. Die Zeichnung ist ziemlich oberflächlich, fast roh; die Ausführung sehr pastos; die Lichter sind weiß aufgesetzt und in die Untermalung vertrieben, so daß die Mitteltöne trübe sind. Die Färbung ist gewiß ursprünglich sehr tief und warm gewesen; jetzt ist sie vor Schmutz unkenntlich. — Ein Bogen unter dem Bilde in der Mauer scheint ehedem einer Thüre angehört zu haben, so daß das Gemälde über dem Eingang ins Innere gestanden. Wenn Vasari (II. p. 142) von einer Vertreibung des Herzogs von Athen erzählt, die Giottino im Auftrag des Messer Angiolo Acciajuoli im Thurm des Palastes des Podestà gemalt habe, so kann damit das eben besprochene Bild, das zu Vasari's Beschreibung nicht paßt, nicht gemeint sein. Immer aber bleibt Ghiberti's Verwechslung des Palazzo del Podestà mit den Stinche vecchie bei seiner sonst so großen Genauigkeit räthselhaft; nicht minder aber auch die Wahl des Stadtgefängnisses für das Bild Giottino's.

Mit nicht geringerer Auszeichnung führt Ghiberti unter den Schülern Giotto's den Maler Stefano an;*) aber die Werke von ihm, die er rühmt, sind alle zu Grunde gegangen; mit Ausnahme vielleicht eines einzigen, jenes Bildnisses vom Thomas von Aquino, von dem er sagt, es sei höchst ausgezeichnet und fleißig und scheine aus der Wand herauszutreten.**) Die Herausgeber des Vasari L. M. (II. p. 17) glauben dasselbe in der Lunette über der vermauerten Thüre der (aufgehobenen) Capelle

*) Vasari sagt II. p. 17, daß er von den Künstlern „der Affe der Natur" genannt worden sei.

**) Vasari L. M p. XX.

des H. Thomas von Aquino im älteſten Kreuzgang von S. Maria novella entdeckt zu haben. Der Heilige (Knieſtück) hält in der Rechten eine Schreibfeder, in der Linken ein aufgeſchlagenes Buch, worin die Worte ſtehen: Verbum caro panem vero verbo carnem efficit.

Ferner nennt Ghiberti in der Reihe der früheſten Giottiſten den Maler Buonamico, deſſen Exiſtenz, von v. Rumohr angefochten, neuerdings ſicher geſtellt iſt,*) und nennt eine Anzahl ſeiner Werke, von denen indeß nichts auf uns gekommen, das uns einen Begriff von ſeiner künſtleriſchen Eigenthümlichkeit beibringen könnte; es ſeien denn die Ueberreſte der o. e. Paſſionsgeſchichte im Campo ſanto zu Piſa, von der er — wenn wir dem Ghiberti folgen**) — wahrſcheinlich der Urheber iſt.

Nicht beſſer ſind wir daran bei einem andern von Ghiberti gerühmten Zeitgenoſſen und wahrſcheinlichen Schüler Giotto's, Pietro Cavallini, der in Rom große Werke ausgeführt hat, namentlich in S. Paolo und in S. Cecilia in Trastevere, von denen die letztern ganz verſchwunden, die erſtern bei dem Brand von 1823 ſo ſtark beſchädigt worden ſind, daß ſie als verloren betrachtet werden müſſen.***) Ebenſo entzieht ſich Puccio Capanna, der vornehmlich in Piſtoja gearbeitet haben ſoll, einer geſchichtlichen Darſtellung, da die ihm zugeſchriebenen Werke großentheils zerſtreut ſind, alle aber der zuverläſſigen Beglaubigung entbehren.

---

*) Im Libro vecchio della Compagnia de' Pittori zu Florenz ſteht der Name Buonamico Christofani detto Buffalmacco mit dem Jahr MCCCLI. Vasari L. M. II. p. 64. Vgl. v. Rumohr, It. Forſch. II. p. 14. Anm.

**) Dipinse in Campo Santo a Pisa moltissime istorie. Ghiberti im Vasari L. M. I. p. XXI.

***) Er gilt als der Maler der Kreuzigung in der Unterkirche von Aſſiſi. Abbildung bei Roſini T. XXI.

Iſt nun auch die Geſchichte im Beſitz vieler Künſtlernamen dieſer Zeit, die in den Rechnungsbüchern der ſtädtiſchen oder Kirchen-Verwaltungen, und in den Regiſtern der Genoſſenſchaften aufgeführt ſind, ſo halten wir es doch — im Intereſſe unſrer Leſer — für gerathen, an ihnen, ſei es, weil ihre Werke untergegangen, oder von geringer Bedeutung ſind, ſchweigend vorüberzugehen, und wenden uns ſogleich einem jener großen Genien des Jahrhunderts zu, der die bildenden Künſte, ihr ganzes Gebiet umfaſſend, in neue Bahnen und zu höhern Zielen geführt hat: zu Andrea di Cione, genannt Orcagna. Wir haben ihn bereits als Baumeiſter, wie als Bildhauer kennen und bewundern gelernt, wir finden ihn als Maler auf der gleichen Höhe. Wenn Vaſari von ihm rühmt, daß er mit beſonderem Eifer die Gedichte Dante's ſtudierte, ſo erinnert uns dieß ſogleich an den am ſchärfſten ausgeprägten Zug ſeines künſtleriſchen Charakters, an jenen hohen Ernſt, der in der Kunſt eine heilige Angelegenheit der Menſchheit ſieht, nur beſtimmt, große und edle Empfindungen zu wecken, den Flug der Gedanken in die Höhe zu lenken und den Blick in eine überirdiſche Welt zu öffnen. Dazu war ihm, wie Keinem ſeiner Zeitgenoſſen, der Sinn erſchloſſen für die Schönheit der Form, die ſeinen ſeelenvollen Geſtalten entzückende Reize verleiht, während er zugleich über eine ans Erhabene reichende Charakterzeichnung gebot.

Von ſeinen Lebensverhältniſſen wiſſen wir nur, daß ſein Vater Cione hieß und Goldſchmied war; daß er 3 Brüder hatte, Bernardo, Maler, Riſtoro, ſtädtiſcher Beamter, und Jacopo, Maler; ferner, daß er i. J. 1358 in die Genoſſenſchaft der „Speziali," 1368 in die Genoſſenſchaft der Maler aufgenommen worden, und daß er im J. 1376 geſtorben.*) Sein Geburtsjahr

*) S. den Stammbaum ꝛc. in Vasari L. M. II. p. 122.

ist unbekannt; sein Bildniß am Tabernakel von Or San Michele gleicht einem Manne von 56 bis 58 Jahren, so daß er, da das Tabernakel 1359 aufgestellt worden, zu Anfang des Jahrhunderts geboren sein wird.

Von seinen erhaltenen Malereien dürften die Fresken der Capella Strozzi in S. Maria novella zu Florenz die frühesten sein.*) Hier stehen wir vor einer ebenso großartigen als großen Conception, für welche der Künstler die drei Wände der hochgelegenen, gegen die Kirche offenen Capelle in Anspruch genommen hat; und in welcher er uns das Jüngste Gericht mit seinen Folgen vor Augen stellt. An der durch ein Fenster unterbrochenen, und darum sehr dunkeln Wand sehen wir Christus als ewigen Richter der Menschheit. Mit verwendeter Hand und mit dem Ausdruck schmerzlichen Bedauerns wendet er sich zu den Verdammten, unter denen sich mehre hohe Würdenträger der Kirche und des Reichs, auch Nonnen und Mönche befinden. Mit der Rechten gibt er zugleich das Zeichen der Einladung ins Himmelreich, und unter den Berufenen sind ersichtlich viele Bildnißgestalten, von denen namentlich Dante und Petrarca kenntlich sind. Ueberhaupt sind die Physiognomien sehr individuell gehalten und die Frauen besonders schön. Zeittrachten sind nur mäßig angewandt. Neben Christus sitzen in ernstes Schweigen versenkt, oder im leisen Zwiegespräch die Apostel; Maria, weiß gekleidet, schaut, die Hände hoch über der Brust gekreuzt, mit seligem Lächeln empor, Johannes der Täufer drückt mit aufgehobenen Händen Erstaunen aus; vielleicht über die Milde im

*) Die Herausgeber des Vasari L. M. sagen (II. 123 not.), daß er das Altarbild derselben Capelle, das mit 1357 bezeichnet ist, „sehr viel später" gemalt habe. Wie viele und große Malereien seiner Hand verloren sind, kann man dem von Ghiberti (Vasari L. M. I. XXII.) gegebenen Verzeichniß seiner Werke entnehmen.

Angeſicht des ewigen Richters. Einzeln, nicht in Gruppen geordnet, ſchweben Engel im freien Raum mit Poſaunen und mit den Paſſionswerkzeugen. Die Auferſtehung der Todten iſt an jeder Seite mit einer Gruppe angedeutet: auf der Paradieſes-Seite hilft ein Engel dem Auferſtehenden aus dem Grabe, gegenüber im Bilde der Verdammten, die von einer andern Hand gemalt zu ſein ſcheinen, verſieht bei einem Andern denſelben Dienſt ein Teufel.

An der Wand, dem Eintretenden links, iſt das Paradies abgebildet, eine Verſammlung von Heiligen, über denen Chriſtus thront. Wer in heller Mittagſtunde vor dieß Bild tritt, und die darüber in reichem Maße ausgegoſſene Schönheit, Unſchuld, Seelenreinheit, Seelengröße und Seelenſeligkeit betrachtet, der wird die Macht begreifen, mit welcher der Gedanke an das Jenſeits die Seelen erhob und beherrſchte. Kopf an Kopf gedrängt, nehmen die Seligen reihenweis die ganze große und hohe Wand von unten bis oben ein. In der untern Mitte iſt der Eingang ins Paradies. Hier ſind die Geſtalten leider von ſehr ungeſchickter Hand roh übermalt, was um ſo weher thut als die nebenſtehenden, wohlerhaltenen Figuren zeigen, was man verloren hat. Die beiden untern Reihen werden von Frauen und Jungfrauen gebildet, und hier hat der Meiſter ſeinen Beruf und ſeine Fähigkeit erwieſen, die Giottoiſche Formengebung durch ein hohes und reines Schönheitsgefühl und durch ein feines, lichtes und klares Colorit zu veredeln. Der Ausdruck des Entzückens liegt auf all dieſen anmuthreichen Angeſichtern, aber auf die mannichfachſte Weiſe äußern ſich Andacht, Sehnſucht und ſelige Befriedigung. Auch den Stifter der Capelle, Meſſer Strozzi und ſeine Frau, ſieht man in dieſen Reihen. — Wie es möglich geweſen, den Schöpfer dieſer verklärten Himmelsgeſtalten mit dem Meiſter der grauenhaft erhabenen Schilderungen des Todes und

des Jüngſten Gerichts und der mit überkräftiger, faſt roher Hand gezeichneten und in grellen Gegenſätzen von Licht und Schatten gehaltenen Frauen, Männer und Kinder im Campo ſanto von Piſa zu identificieren, wird nur erklärlich, wenn man annimmt, daß ein auf vollkommene Durchbildung und Technik gerichtetes Auge die Verſchiedenheiten in den Erſcheinungen einer ſich erſt entwickelnden Kunſt nicht empfindet.

In der dritten Reihe ſind Männer und Frauen vereinigt mit Engeln, die — allerdings unbekümmert um einander — muſicaliſche Inſtrumente handhaben; dieß wiederholt ſich durch ſämmtliche acht obere Reihen; ja ein einzelner Engel hat ſich zu Chriſti Füßen geſetzt mit ſeiner Violine, während ein andrer neben ihm anbetend zum König des Himmels aufblickt, der mit ſeiner Mutter zur Rechten, in der Linken ein Scepter, über ihnen Allen thront, umgeben von einer roſigen Engelſchaar auf lichtblauen Wolken. Am Kreuzgewölbe ſind vier Heilige aus dem Dominicaner-Orden abgebildet.

Die Hölle auf der Wand gegenüber, nach Ghiberti das Werk von Andrea's Bruder Nardo, iſt unverkennbar nach dem Inferno des Dante componiert, freilich ohne den maleriſchen Anforderungen an eine, wenn auch noch ſo geringe Einheit und Glaubwürdigkeit Rechnung zu tragen. 6 große Kreiſe (von denen der oberſte nicht mehr zu erkennen) mit Unterabtheilungen nehmen den Raum ein. Jede Abtheilung iſt (oder war) mit einer Inſchrift verſehen, die die Sünden ihrer Bewohner bezeichnet. Bei Minos ſieht man, vom Sturm gepeitſcht, die ſinnlich Liebenden; beim Cerberus die Schlemmer; Verſchwender müſſen Blut ſchwitzend Steine wälzen; Selbſtmörder verwandeln ſich in Bäume; Zornige ſchwimmen in heißem Waſſer; andere werden von Centauern in einen feurigen Pfuhl untergetaucht; wieder auf Andere

regnet es Feuer; Heuchler gehen mit umgedrehtem Kopf einher. Ein gräuliches Zerrbild iſt Satanas mit einem Löwen- und zwei Drachenrachen. Schmeichler ſtecken mit dem Kopf im Schlamm, die der Simonie Schuldigen mit Kopf und Oberkörper in Löchern; Diebe werden von Schlangen gepeinigt; „Scandaloſi" verlieren Kopf und Glieder; Alchymiſten und Fälſcher raufen und ſchlagen ſich; „Chaifas" hat eine beſondere Celle und zahlreichen Beſuch, von Lebenden wie es ſcheint. — Die Zeichnung iſt ſchwach in der Form, mehr als im Strich; noch ſchwächer die Compoſition; aber die Ausführung iſt nicht roh zu nennen und unterſcheidet ſich weſentlich von der Hölle im Campo ſanto, die auch auf Rechnung deſſelben Künſtlers geht.

Die Altartafel der Capelle, durch 5 Spitzbogen, deren mittelſter höher iſt als die andern, ſcheinbar in 5 Abſchnitte getheilt, trägt des Meiſters Unterſchrift.*) Sie iſt in Tempera gemalt und vortrefflich erhalten. Im mittlern Feld ſitzt Chriſtus, mit einem weiten Mantel angethan, in der Linken die goldenen Schlüſſel des Himmelreichs, ein offenes Buch in der Rechten, das er dem vor ihm knieenden Thomas von Aquino reicht. Neben dieſem ſteht die heilige Jungfrau mit andern Heiligen auf der rechten Seite, während auf der linken St. Petrus, gefolgt von mehren Heiligen, aus der Hand Chriſti die goldenen Schlüſſel empfängt. Das Programm trägt deutlich das Gepräge der Dominicaner-Celle: „die Macht zu binden und zu löſen, zu verdammen und ſelig zu ſprechen iſt der Kirche in ihrem erſten

*) Anno Domini MCCCLVII Andreas Cionis de Florentia me pinxit — Baldinucci im Leben des Orcagna bringt ein Document, aus welchem hervorgeht, daß Tommaſo di Roſelli Strozzi i. J. 1354 den Auftrag zu dieſer Tafel an Orcagna gegeben, mit der Bedingung ihrer Vollendung in 20 Monaten. Vasari L. M. II. 131. — Abbildung in m. Denkmalen ital. Malerei I. T. 34.

und höchsten Vertreter von Christus übergeben; die reine Lehre dem Thomas von Aquino; das Recht der Fürbitte gehört der gebenedeiten Jungfrau und andern Heiligen mit ihr." Die Predella hat 3 Abtheilungen; in der mittelsten die bekannte Navicella, das Schifflein Petri in Sturmesgefahren; zu beiden Seiten Bilder kirchlicher Heilskraft, links die Messe des H. Gregorius (oder das Wunder des redenden Crucifixes), rechts die Rettung der Seele eines sterbenden Königs durch St. Michael aus den Klauen des Teufels.

Ausgezeichnet ist dieß Werk durch einen — allerdings giottesken, aber — großen, schönen und durchgebildeten Styl der Zeichnung, eine ausdruckvolle Charakteristik, harmonische, gesättigte Färbung und vollendet fleißige Ausführung, die auf eine lange vorausgehende künstlerische Thätigkeit zurückweist. Bei der Bildung des Christuskopfes scheint er zwischen der traditionellen und einer weniger supranaturalistischen Auffassung geschwankt zu haben, wodurch er zu Proportionen gekommen, die zum Ideal nicht stimmen, die den Giottisten mehr, als Giotto selbst eigenen länglich geformten Augen nicht gerechnet; von feiner Schönheit dagegen ist der nonnenhaft eingehüllte, mit einem Rosenkranz im Heiligenschein umgebene Kopf der Madonna; und von männlich ernsten Zügen mit freiem und freudigem Aufblick das Profil des H. Petrus.*)

Ein ziemlich großes Altargemälde, das Andrea für die Kirche S. Pier Maggiore in Florenz gemalt, und das gänzlich verschollen war, ist vor Kurzem wieder entdeckt worden und befindet sich jetzt in der Sammlung der Herren Francesco Lom-

*) Der Kopf des Petrus ist abgebildet in m. Denkmalen italienischer Malerei I. T. 35.

bardi und Ugo Baldi in Florenz. Es iſt ein ſehr großes Triptychon in gothiſcher Form. Das Mittelbild enthält die Krönung Mariä, die unter Anbetung, Geſang und Muſikbegleitung von Engeln vor ſich geht. Auf den Seitenflügeln kniet in mehren Reihen über einander eine zahlreiche Schaar von Heiligen, der Jungfrau zunächſt St. Peter mit Kreuz und Schlüſſeln und mit dem Modell der ihm geweihten Kirche. In den Giebelfeldern des Triptychons ſind in kleinen, mit größter Sorgfalt ausgeführten Figuren noch folgende Bilder enthalten: die Geburt Chriſti, die Anbetung der Magier, die Auferſtehung, die Marien am Grabe, die Himmelfahrt, die Ausgießung des h. Geiſtes und die Dreieinigkeit, und zweimal acht Engel.*)

Zu den Arbeiten Orcagna's iſt man auch geneigt das Madonnenbild im Tabernakel von Orſanmichele in Florenz zu rechnen, das — jedenfalls ohne Berechtigung — früher dem Ugolino von Siena zugeſchrieben worden iſt.**) Die h. Jungfrau, überlebensgroß, hat das Kind halbliegend auf der linken Seite des Schooßes und wird von ihm an der Wange geſtreichelt. Es iſt ein Bild großen Styls und großartigſter Schönheit voll himmliſchen Ausdrucks bei vollkommener Zeichnung der geſunden, vollen Formen und warmer, verklärter Färbung und einer bewundernswerthen Technik des Farbenauftrags. An jeder Seite ſind 4 anbetende Engel von gleicher Schönheit und Seeleninnigkeit. Mit den ziemlich realiſtiſch gehaltenen Sculpturen des Tabernakels will dieſes ideale Bild nicht wohl übereinſtimmen.

Mit Sicherheit wiſſen wir, daß Andrea in den J. 1359 bis 1362 mit dem Titel eines Capomaeſtro die Moſaikbilder an der

---

*) S. Vasari L. M. II. p. 124. 2.

**) Vgl. die Herausgeber des Vasari L. M. zu II. p. 23.

Façade des Domes von Orvieto ausgeführt hat, denen leider! moderne Reſtaurationen ihr urſprüngliches Gepräge vollkommen genommen haben.*)

Unter den von Vaſari dem Andrea zugeſchriebenen Schülern ragt vor allen Francesco Traini hervor, wie es ſcheint, ein Anverwandter der Familie Cione's. **) Ein eigenthümlicher Umſtand erweckt Zweifel an dem Verhältniß der Schülerſchaft. Die Werke Traini's, die wir kennen, ſind aus einer Zeit, nicht allein lange bevor Andrea in die Genoſſenſchaft der Maler eingereiht war, ſondern ſelbſt noch früher, als die Gemälde in S. Maria novella. Dennoch iſt die Verwandtſchaft unverkennbar, und man könnte geneigt ſein, das Verhältniß ſich umgekehrt zu denken, wobei dann freilich der Schüler hoch über den Meiſter hinausgewachſen erſchiene.

Francesco Traini hat, gleich ſeinem Meiſter, ſeine Kunſt der Verherrlichung des Dominicaner-Ordens gewidmet. Vom 24. April 1344 bis zum 9. Juli 1345 malte er im Auftrag des Giov. Coco, Operajo des Doms in Piſa, für Albizzo delle Stadere de' Caſapieri eine große Altartafel für die Capelle des H. Dominicus in S. Caterina, in Form eines Triptychons, deſſen Mitte von dem H. Dominicus und dem Heiland darüber eingenommen iſt, und auf deſſen Seitentafeln 8 Darſtellungen aus dem Leben des Heiligen ſich befinden. ***)

Ein zweites Altarbild von Traini bewahrt die Kirche S.

---

*) Lodovico Luzi, il Duomo di Orvieto p. 42 f. u. Docum. XXIX —XXXIV.

**) S. Del Miglioris, Reflessioni etc. im Vasari L. M. II. p. 136. 2.

***) Das Mittelbild befindet ſich in der Sammlung der Akademie von Piſa, die Seitentafeln ſind noch in S. Caterina, und zwar im Seminario, wo ſie Bonaini 1846 entdeckt hat. Die beglaubigende Inſchrift ſ. in ſeinen Memorie etc. p. 5, oder im Vasari L. M. II. p. 137.

Caterina in Pisa noch wohlerhalten an der ursprünglichen Stelle, an dem Altar des H. Thomas von Aquino. Der Selbstverherrlichung des Dominicaner-Ordens, mit welcher derselbe so manche Blößen zu decken vermeinte, verdanken wir manches bedeutende Kunstwerk; allein es ist auch unverkennbar, daß die frommen Brüder in ihrem Eifer dem künstlerischen Genius Zumuthungen gemacht, wodurch die Kunst, ihrer nach eigenen Gesetzen frei schaffenden Natur entgegen, in eine nur fremden Gedanken und Zwecken dienende Stellung gebracht wurde. Dem Bilde des Thomas von Aquino sieht man sogleich das Programm aus der Gelehrten-Celle des Klosters an. Der Heilige in der Ordenstracht sitzt auf unsichtbarem Thron, riesengroß, und hält auf seinem Schooß ein aufgeschlagenes Buch, in welchem man die Worte liest: Veritatem meditabitur guttur meum et labia mea detestabuntur impium, und einige andere Schriften in seinem Schooß. Senkrecht über ihm erscheint der segnende Christus in der Mandorla, sitzend, von Cherubim umgeben; zu beiden Seiten, auch noch über ihm, schweben Moses, Paulus und die 4 Evangelisten, an ihren Emblemen kenntlich. Aus dem Munde Christi gehen Strahlen nieder, auf jeden der schwebenden Heiligen einer, auf Thomas von Aquino drei. Neben dem Heiligen, aufschauend zu ihm, stehen rechts Aristoteles,*) zur Linken Plato, und halten ihm Jeder ein Buch entgegen, aus welchem ebenfalls ein Strahl sein heiliges Haupt trifft. So von allen Seiten mit göttlichem Geist und menschlicher Weisheit befruchtet, ist er ein Licht der Welt; und von seinen Büchern gehen unzählige Strahlen aus auf die vornehmlich aus Dominicanern bestehende Christengemeinde zu seinen Füßen, darunter

*) Bekanntlich war es die Logik des Aristoteles, auf welche gestützt die Scholastiker ihre Schlußfolgerungen zu Stande brachten.

ſelbſt ein Papſt,*) die ſich erleuchtet und erhoben fühlt; aber ein einziger Strahl genügt, ſeinen theologiſchen Gegner Averroes zu Boden zu ſchlagen, wo er moraliſch wie körperlich vernichtet liegt. Der Künſtler hat die Bedeutung des Heiligen nicht nur in würdevoller Haltung und majeſtätiſcher Ruhe, ſondern auch in ſeinem Körpermaß ausdrücken zu müſſen geglaubt, mit welchem er das der Andern, ſelbſt Chriſti, um das Drei- und Vierfache überragt. Alle Formen, auch der Gewandung, ſind im großen Styl gehalten, nur dem Coſtüme der beiden Philoſophen iſt ein etwas orientaliſcher Anſtrich gegeben, die Charaktere ſind ſprechend, viele bildnißartig, wie ſogar dem des Heiligen ein Original-Bildniß zu Grunde liegen ſoll. Die Zeichnung verräth ein eingehendes Naturſtudium, die Färbung iſt ohne hervortretende Gegenſätze; die Ausführung meiſterhaft und erinnert entſchieden an Orcagna's Technik in Tempera-Malerei.**)

Zu den vorzüglichen Giottiſten der erſten Periode muß man auch Bernardo Daddi***) rechnen, der (nach Vaſari) die Thore von Florenz mit Fresken geſchmückt, von denen noch diejenigen

---

*) Auf ſeinem Mantel iſt ein Papierſtreifen gemalt mit der unmöglich originalen Inſchrift „Urbanus sex pisanus", da dieſer Papſt erſt 1378 den päpſtlichen Stuhl beſtieg, etwa 33 J. nach der Ausführung dieſes Bildes.

**) Abbildung bei Roſini T. XX. u. in m. Denkmalen ital. Malerei I. T. 36.

***) Vaſari (im Leben des Jac. di Caſentino, II. p. 181) nennt ihn einen Schüler des Spinello Aretino, dieſen aber einen Schüler des Jacopo di Caſentino, und dieſen einen Schüler des Agnolo Gaddi. Er war aber ſchon 1312 Mitglied der Genoſſenſchaft der Speziali, und wie wir p. 308 Anm. ***) geſehen, 1349 mit Jacopo di Caſentino Conſigliere in der florentiniſchen Kunſtgenoſſenſchaft, während Spinello's und Agnolo's künſtleriſche Thätigkeit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehört.

an Porta Pinti, P. S. Niccolo u. P. S. Giorgio einigermaßen erhalten ſind; an letztgenannter Stelle Madonna in Tr. mit den HH. Leonardo und Georg und der Jahrzahl MCCCCXXX. Eine bedeutendere Arbeit Daddi's iſt die Ausmalung der Capelle Berardi in S. Croce mit den Geſchichten der HH. Stephanus und Laurentius. Hier zeigt er eine Fähigkeit, mit wenigen richtig motivierten Geſtalten die Handlung vollkommen auszuſprechen. Trefflich iſt die Scene geſchildert, wo Stephanus, vor den Hohenprieſter geſchleppt, ſich verantwortet. Noch ſpricht der Heilige; aber Einer der Richter hält ſich die Ohren zu; der Hoheprieſter unterbricht ihn mit dem Verdammungsurtheil, das ihn dem Tod überliefert; der zweite Beiſitzer des Gerichts packt ihn an der Bruſt und ſtößt ihn zurück, und ein Scherge, der ihn von hinten am Gewand gepackt, zieht ihn zum Thor hinaus. Da treffen wir ihn auf dem zweiten Felde, im Gebet niederknieend, von 3 Männern mit Steinen beworfen, und zur Linken Paulus als ſtummen Zeugen der Blutthat. Da die Bilder übermalt ſind, läßt ſich nur über die Compoſition urtheilen, die ſich beſonders durch eine ausdruckvolle, wahre und doch maßhaltende Darſtellung auszeichnet; ein Lob, das ich nicht gleicherweis auf die Bilder aus dem Leben des H. Laurentius ausdehnen möchte.

Noch muß von den vorzüglichern Schülern Giotto's Bernardus aus Florenz genannt werden, von welchem es ungewiß iſt, ob er nicht der ebengenannte Bernardo Daddi iſt.*) Nach einem, ohnehin übermalten Frescobild das Verhältniß zu miniaturartigen Tafelmalereien zu beſtimmen, iſt ein Wagſtück, dem ich mich, wenigſtens in dieſem Falle nicht gewachſen fühle.

*) Milanesi, del Ritratto di Dante Alighieri, Firenze 1865. p. 17 hält ihn unbedingt dafür.

Was ich von Bernardo da Firenze kenne, ist jedenfalls weit entfernt von der dramatischen Auffassungsweise der Geschichten des H. Stephanus, und auch der Styl der Zeichnung ein durchaus anderer.

Am sichersten kann man ihn kennen lernen in der Sammlung der Akademie zu Florenz, wo in der Sala degli quadri piccoli unter Nr. 53 ein Hausaltärchen aufgestellt ist, das zwar nicht ganz gut erhalten, doch nicht restauriert und auch nicht so beschädigt ist, daß man über seinen Werth im Ungewissen sein könnte. Es hat die übliche toscanisch-gothische Form, ist 26" hoch und 9½" breit, und schließt nach oben mit dem spitzbogigen Kleeblatt. Auf einem goldnen Throne sitzt die heilige Jungfrau und hält auf ihrem Schooß das Kind, das mit einem golddurchwirkten Hemdchen bekleidet und am linken Arm mit dem Mantel der Mutter bedeckt ist, sich mit einer Hand an ihren weißen Schleier hält und die andere auf ihre Brust legt. Im Vordergrund stehen zu beiden Seiten Petrus und Paulus; neben dem Thron in 2 Reihen 4 flügellose Engel (oder weibliche Heilige), die obern in anbetender Stellung, die untern andächtig emporschauend. Was von den (leider! mehrfach beschädigten) Köpfen erhalten ist, bekundet einen auffallenden Schönheitsinn und eine sehr durchgebildete Technik in der Weise des Symon von Siena. Alle Formen, vornehmlich auch des sanft geschwungenen Gefältes sind mit großer Feinheit gezeichnet. Der Farbenauftrag ist wie gegossen und doch mit dem Miniatur-Spitzpinsel ausgeführt; die Modellierung reicht zum Ausdruck der Form vollkommen hin. Die Carnation ist grünlich untermalt, die hellsten Lichter sind zuletzt ins Nasse aufgesetzt. Der Grund ist Gold. Unter dem Bilde steht: Nomine Bernardus de Florencia op. und am Sockel: Anno Dni M.CCC.XXXII ....

Ein ganz ähnliches Bildchen, Madonna in Tr. mit dem be-

kleideten Kind auf dem Schooß, neben dem Thron Paulus und Petrus, der Täufer Johannes und der Biſchof Nicolaus, dazu 2 ungeflügelte Engel, im Vorgrund knieend Stifter und Stifterin, iſt in meinem Beſitz. Von der Unterſchrift ſind leider nur wenige Buchſtaben erhalten, allein es ſtimmt in Auffaſſung, Zeichnung und Ausführung ſo vollkommen mit dem Bilde der florentiniſchen Akademie, und die Weiſe des Malers iſt ſo eigenthümlich, daß ich es mit Zuverſicht als Bernardo's Arbeit aufführen kann.

Milaneſi nennt noch zwei Arbeiten dieſes Malers, von denen die eine in der Galerie der Akademie zu Siena mit der Jahrzahl 1336 gezeichnet iſt. Es iſt ein gothiſches Triptychon (Nr. 45), mit dem ſpitzbogigen Kleeblatt; mit der Madonna in Tr. von flügelloſen Engeln und von Heiligen umgeben, in 3 horizontalen Reihen an jeder Seite über einander, dazu eine vierte angedeutet iſt; Petrus und Paulus voran; ganz vorn Johannes Baptiſta und St. Nicolaus. Auf dem rechten Flügel iſt die Geburt Chriſti abgebildet. Mit Ochs und Eſel haben ſich anbetende Engel um die Krippe gereiht, die in einer Felſenhöhle ſteht. Vor derſelben ſitzt höchſt mißmuthig der heilige Nährvater, als könne er ſich gar nicht in ſeine Aufgabe finden; und noch tiefer unten ein Hirt, der verwundert emporſchaut. Auf dem linken Flügel iſt der Tod Chriſti am Kreuz abgebildet mit Maria und Johannes zu beiden Seiten und Magdalena am Fuß des Kreuzes. In den obern Dreiecken ſind 2 Darſtellungen faſt gleichen Inhalts, vielleicht aus der Legende des H. Nicolaus: ein Knabe, von einem ſchwebenden Biſchof geleitet, bringt zu einem Manne und einer Frau, die zu Tiſche ſitzen, einen Becher, und an der andern Seite bringt derſelbe ihn einer Frau, die zwiſchen zwei Männern ſitzt. Anordnung, Zeichnung und Ausführung ſind genau wie auf dem Bilde des Bernardo in

der Akademie zu Florenz. — Wahrſcheinlich gehört demſelben Meiſter auch eine Kreuzigung mit 8 Heiligen in der Sammlung Bromley in England, ehedem in der Kirche S. Giorgio a Rubialla bei Florenz, mit der Unterſchrift: Anno Dni. M.CCC.XLVIII. Bernardus pinxit me quem Florentia finxit.

Unter den unmittelbaren Nachfolgern Giotto's, deſſen Styl er ſich, ſoweit die kleinen Figuren es geſtatteten, ſehr zu eigen gemacht hatte, nimmt Bernardo eine ehrenvolle Stelle ein, wie ihn denn auch Sacchetti (novella 136) von Orcagna, Taddeo Gaddi u. A. unter die größten Maler — Giotto ausgenommen — rechnen läßt.

Nachdem wir den Fortgang der Kunſt unter dem unmittelbaren Einfluß Giotto's in der erſten Hälfte des 14. Jahrhunderts betrachtet haben, wird es angemeſſen ſein, gleichzeitigen Kunſtleiſtungen der ſieneſiſchen Malerſchule uns zuzuwenden, die, wie wir geſehen, von den Neuerungen Giotto's ſich fern gehalten hatte.

Mit Symon von Siena arbeitete — wenigſtens zuweilen — gemeinſchaftlich ſein Vetter (Fi)Lippo Memmi, wie namentlich an der Altartafel mit der Verkündigung in den Uffizien zu Florenz. Er folgte, aber freilich mit unzulänglichen Kräften, ſeinem großen Vorbild. Von ihm ſind an dieſem Altarwerk (mit der Verkündigung von Symon) die HH. Anſano mit der Kreuzfahne und Giulietta mit dem Kreuz in der Hand auf den Seitenflügeln, deßgleichen die 4 großen Propheten in kleinen Medaillons neben den Spitzbogen des Mittelbildes. — Ein ſelbſtändiges Werk von Lippo beſitzt die Akademie in Siena (Nr. 94), ein großes, rundbogiges Triptychon, Madonna in Tr. mit dem auf ihrem Schooß ſtehenden, bekleideten, zum Theil mit

ihrem Mantel bedeckten Kinde. An jeder Seite des Thrones ſtehen 3 Engel hinter einander ſo, daß nur die vorderſten ganz zu ſehen ſind; dann zur Rechten St. Johannes der Täufer und S. Lucia, zur Linken die HH. Bernhard und Stephan. Dieß Werk dürfte zu den beſten von Lippo gehören; es iſt im großen Styl Symon's gezeichnet, und übertreibt nur die Formen deſſelben, die kleinen, länglichen, feingeſchlitzten, enggeſtellten Augen, die lange, dünne Naſe, die ſtark ausgeſchweifte Oberlippe. — In der ſtädtiſchen Galerie zu Empoli iſt eine Madonna in Tr. von ihm mit dem bekleideten Chriſtkind, das lebhaft ins Weite verlangt, ſehr fein in Zeichnung, Carnation und Farbenauftrag. Vor dem Thron knieen (in kleinen Geſtalten) Stifter und Stifterin in bürgerlicher Tracht. — Sein bedeutendſtes, von ihm mit ſeines Namens Unterſchrift beglaubigtes Werk *) iſt das Frescobild im großen Saal des öffentlichen Palaſtes zu San Gemignano. Es iſt eine freie Wiederholung des großen Wandgemäldes von Symon im öffentlichen Palaſt zu Siena: Maria unter dem Thronhimmel von vielen Heiligen umgeben, in überlebensgroßen Geſtalten. Obſchon das Bild durch rohe Ausbeſſerungen viel gelitten und von Benozzo Gozzoli ſogar Zuſätze erhalten hat, läßt ſich doch der künſtleriſche Charakter Lippo's noch ſehr gut daran erkennen, der im Weſentlichen ein manierierter Idealismus iſt. In langgeſchlitzten Augen, erbſengroßen Lippen, ſehr feinen Naſen hat er die Schönheit, in weit geſchwungenen Linien die Größe des Faltenwurfs geſucht, ohne ihre Motive und Formen durchzubilden. Einen eignen Eindruck machen die HH. Agathe und Agnes, die mit verſchränkten Armen dem Thronhimmel der h. Jungfrau zunächſt gehen.

Ein bedeutendes und wohlerhaltenes Altarbild von ihm

*) Lippus de Senis me pinsit.

ſteht über einem Seitenaltar der Capella del S. Corporale im Dom von Orvieto, unter dem Namen der Madonna de' Raccommandati. Aufrecht, mit gefalteten Händen, ſteht die h. Jungfrau im Gebet für die Gemeinde, die ihre Hülfe anflehend, ſich unter ihren Mantel begeben, der an ſeinen Enden von 2 Engeln gehalten wird, während eine Glorie von andern Engeln über der Gebenedeiten ſchwebt. Auf der Männerſeite der Gemeinde kniet der Stifter des Bildes, gegenüber ein gekröntes Frauenpaar. Das Bild hat die Unterſchrift: Lippus de Sena nat. nos pinx. amena.

Das Berliner Muſeum beſitzt von Lippo ein Hausaltärchen mit ſeines Namens Unterſchrift, eine Madonna in Tr. fein und fleißig ausgeführt, ſo daß man ſieht, in welchem Maßſtab ſich ſeine Kräfte vortheilhaft zeigen konnten.

Von 4 kleinen Tafeln im Muſeum zu Antwerpen, der Verkündigung, Kreuzigung und Grablegung, die dem Symon zugeſchrieben werden, iſt vor allem zu bemerken, daß ſie ſchon der verſchiedenen Maße wegen nicht — wie die Anordnung will — ein Triptychon bilden, daß ſie überhaupt nicht zuſammen gehören, daß die erſtern der florentiniſchen Schule, wahrſcheinlich Giotto ſelbſt, die 2 Tafeln der Verkündigung der Schule von Siena, und, wie ich glaube, dem Lippo Memmi angehören.

Theilweis und eine Zeitlang mag es gelingen, einer großen Zeitſtrömung zu widerſtehen; bald aber wird dem ſchwächeren Strom, wenn er mit dem ſtärkern in Berührung gekommen, die eigene Farbe erblaſſen, bis er unterſchiedlos in dieſem aufgeht. Dieſer Erſcheinung begegnen wir bei den Nachfolgern

von Duccio und Symon in der Malerſchule von Siena, namentlich bei den Brüdern Pietro und Ambrogio Lorenzetti.*) Von der früheſten Arbeit, die Beide gemeinſchaftlich ausgeführt, Scenen aus dem Leben der Maria am Hospital zu Siena, iſt uns leider! nichts erhalten, als die Inſchrift: Hoc opus fecit Petrus Laurentii et Ambrosius eius frater MCCCXXXV.**)

Unter den erſten von Vaſari dem Pietro zugeſchriebenen Gemälden befindet ſich „das Leben der Einſiedler" im Campo ſanto zu Piſa. Um ſich zu überzeugen, wie grundirrig dieſe Annahme ſei, braucht man nur das wohlerhaltene und vollkommen beglaubigte Werk von ihm in der Sacriſtei des Domes von Siena zu ſehen, deſſen Eigenthümlichkeiten den entſchiedenſten Gegenſatz zu jenem bilden. Es iſt ein St. Anna-Altarbild in Form eines gothiſchen Triptychons, deſſen Flügel aber nur die Fortſetzung der Darſtellung des Mittelbildes, der Geburt Mariä, enthalten.

In einem hochgewölbten Zimmer liegt die H. Anna, eine bejahrte Frau, halb aufgerichtet, aufs rothe Kiſſen ſich ſtemmend, auf dem mit einer carrierten Decke überzogenen Bett, deſſen Fußgeſtell eine Sitzbank iſt. Sie hat ein gelbes Tuch über dem Kopf, und ein dunkelroth-braunes Kleid an, das ſie ganz bedeckt. Auf der Bank ſitzt, gegen Anna gewendet, eine Frau mit einem Fächer in der Hand. Im Vorgrund ſind zwei Frauen mit dem neugebornen Kind beſchäftigt und bereiten das Bad. Die Eine hält das Kind und prüft die Temperatur des Waſſers,

*) Der erſtere wird von Vaſari unter dem falſch geleſenen Namen Pietro Laurati aufgeführt.

**) Ugurgieri, „Pompe Senesi" hat ſie aufbewahrt. S. Vasari L. M. II. p. 26.

während die Andere noch etwas kaltes (oder warmes) hinzugießt. Das Bild setzt sich auf den rechten Flügel (also links) fort. Hier sitzt Joachim in nachdenklicher Stellung und horcht auf einen (flügellosen) Engel, der mit auf der Brust gekreuzten Armen ihm etwas zuflüstert, was die Geschichte uns nicht verrathen hat. Neben ihm hat noch ein andrer bärtiger Mann Platz genommen. Auf dem andern Flügel sieht man das Fußende des Bettes und den Rücken der Frau mit dem Fächer. Zwei Dienerinnen (oder Freundinnen) treten ein mit der Wochensuppe, einer Kanne und einer verdeckten Schüssel. — Die Composition ist ungesucht und ohne ein bestimmtes architektonisches Prinzip der Anordnung, die Darstellung deutlich, die Zeichnung in den Grenzen des Styls gut und fein. Die Kopfform ist völlig, nicht so die Brustbildung der Frauen, die sich von der männlichen nicht unterscheidet; ein Bestreben nach Schönheit unverkennbar, auch Geschmack in der Kleidung und der Haartracht, nur daß hier bei aller Feinheit der Zeichnung die parallele Lage der Haare ohne alle Verschiebung etwas zu eintönig wirkt. Der Einfluß der Giotto'schen Schule ist wohl wahrzunehmen; aber die sienesischen Eigenthümlichkeiten treten doch noch überall sichtbar hervor, namentlich an den der Oberlippe und andern Stellen aufgesetzten Lichtern, wie sie besonders Symon liebt. Durch die auf diese Weise ausgeschweifte Oberlippe, die dem Munde den Ausdruck von Widerwillen oder Uebelbefinden gibt, bekommen die ohnehin nicht sehr belebten Gestalten einen falschen Schein. Das Colorit ist licht mit grünlichen Schatten in der Carnation; der Farbenauftrag glatt, wie gegossen, mit verschmolzenen Tönen. Mit Ausnahme der parallelen Zeichnung der Haarwellen findet sich keine der hier aufgezählten Eigenthümlichkeiten der Kunst Pietro's bei den „Einsiedlern" im Campo santo zu Pisa; im geradesten Widerspruch aber damit steht, was bei diesen allein von künstlerischem Werth ist, der

Faltenwurf, der bei Pietro ganz unbedeutend iſt und eigentlich nur in einem Gewand beſteht, das er in einen Winkel zuſammengezogen hat.

In derſelben Sacriſtei wird die Predella eines verloren gegangenen Altars aufbewahrt, mit Scenen aus dem Leben des H. Franz — wie dieſer ſeine Kloſterbrüder unterweiſt — und wie er ihnen ſeine Wundmale zeigt — man nennt keinen Meiſter dafür; allein hier wird man ſogleich an die Einſiedler von Piſa erinnert; ſo daß von hier aus vielleicht einmal der Weg zu dieſen gefunden wird. — Noch mehr iſt dieß der Fall bei einem Bilde in der Sammlung der Akademie zu Siena (Nr. 60. 61.), das auch durch den Gegenſtand eine ſichere Vergleichung darbietet, indem die darauf dargeſtellten Carmeliter ſchon in der äußern Erſcheinung den Einſiedlern ſich anſchließen. Vor allem zeigt ſich hier die vollſtändige Uebereinſtimmung im Styl und in der Ausführung des Gefältes mit dem Piſaner Bilde, und ebenſo der entſchiedene Gegenſatz gegen das Bild in der Sacriſtei des Doms. Die Bäume tragen auf dünnen Stämmen mäßige dunkelblaugrüne Kronen mit weißen Tupfen; die Carnation iſt ins Grüne gemalt; die Figuren haben wenig Ausdruck. Reichlich ſind Gold und Verzierungen angebracht. Dieſe Predella, die muthmaßlich zu einem Altarbild in S. Carmine gehört hat, enthält in 4 Abtheilungen: den Papſt Honorius IV., wie er den Carmelitern ihr neues Ordenskleid gibt; und wie er ihre Regel beſtätigt; dann wie einem der frommen Brüder im Schlaf ein Engel erſcheint, und wie andere in der Einſamkeit ſich beſchäftigen.*)

*) In derſelben Sammlung werden noch 7 Tafeln mit Pietro's Namen aufgeführt, von denen ich nur das Bruſtbild eines Apoſtels in einer Formella (Nr. 57) für annähernd ächt halte.

Wir werden aber noch einmal zu einem beglaubigten Werke Pietro's geführt, das gegenwärtig in der Galerie der Uffizien zu Florenz hängt, einer Madonna auf dem Thron, von Engeln umgeben, die sich durch dreieckige Heiligenscheine auszeichnen. Die heilige Jungfrau ist in einen blauen Mantel gehüllt, der auch den Kopf mit dem weißen Kopftuch bedeckt und an der Brust mit einer Broche geschlossen ist. Das Kind greift streichelnd nach der Wange der Mutter. Die Predella mit verschiedenen kleinen Scenen aus ihrem Leben ist verschwunden; aber die Unterschrift ist erhalten. Sie lautet: Petrus Laurentii de Senis me pinxit A. D. MCCCXL. Das Gemälde war ursprünglich in S. Francesco zu Pistoja.*)

Hat sich der ältere Bruder noch vorsichtig von den Neuerungen möglichst fern gehalten, so hat sich der jüngere, Ambruogio, um so williger ihnen angeschlossen, als er schon im voraus mit der Eigenthümlichkeit seines Talents ihnen angehörte. Ambruogio Lorenzetti hatte nicht minder Lust und Fähigkeit zu reichen dramatischen Darstellungen, als er in ausgedehntestem Maß die Gedankenmalerei pflegte, wobei er allerdings noch immer am Styl und an der Technik von Siena festhielt. Kein Wunder, daß ihn Ghiberti von seinem noch weiter gerückten Standpunkt aus aufs höchste rühmt und bei Weitem dem Symon vorzieht, worin ich ihm nur bedingt beistimmen kann.

Es ist sehr zu beklagen, daß das Werk, das Ghiberti mit

*) Vasari (ed. L. M. p. 27 f.) führt es mit großen Lobeserhebungen an, gibt auch die Unterschrift, aber nach einer falschen Abschrift, durch die ihm der Meister zum „Pietro Laurati" geworden ist. Vasari erzählt auch von einem großen Altarwerk Pietro's im Dom von Arezzo, das er aus Pietät gegen den alten Meister und gegen die Kirche ganz neu gemacht habe (a rifatto tutto di nuovo), das sich noch daselbst befindet, aber nicht nur etwas beschädigt, sondern vornehmlich durch Vasari entstellt.

ganz ungewohnter Ausführlichkeit beſchreibt, zu Grunde gegangen zu ſein ſcheint.*) Ghiberti erzählt, daß er in einer großen und herrlichen Bilderfolge, die eine ganze Wand des Kloſterganges der Minoriten von Siena eingenommen, die Geſchichte eines Jünglings gemalt habe: wie er den Entſchluß gefaßt, Mönch zu werden, und wie er als ſolcher eingekleidet worden; wie er ſodann mit andern Kloſterbrüdern vom Prior die Erlaubniß erbeten, nach Aſien zu gehen, um den Saracenen das Chriſtenthum zu predigen; wie ſie abreiſen und zum Sultan kommen; wie ſie alsdann, da ſie angefangen, den Glauben an Chriſtus zu predigen, gefangen genommen und vor den Sultan geführt werden, der ſie allſogleich an eine Säule binden und mit Ruthen peitſchen läßt; wie zwei Schergen ſie ſchlagen, und zwei, die ſie geſchlagen haben, ſchweißtriefend von der Anſtrengung ausruhen; wie dann der Sultan, buntgekleidet und nach mauriſcher Weiſe ſitzend, Befehl gibt, ſie an einen Baum aufzuhängen, was alsbald in Gegenwart vielen Volks geſchieht, das den Gehenkten vom Baum herab ſprechen und predigen hört; infolge deſſen der Sultan den Befehl gibt, den Gehenkten die Köpfe abzuſchlagen, was unter dem Zudrang einer großen Menge Menſchen zu Fuß und zu Pferde und unter dem Schutz einer bedeutenden Waffenmacht vollzogen wird; wie aber gleichzeitig der Himmel ſich umnachtet, und ein furchtbares Wetter mit Hagel, Blitz und Erdbeben eintritt, als ob Himmel und Erde untergehen ſollten; wie Alles in Angſt und Furcht ſich zu decken ſucht; wie Männer und Frauen Tücher über die Köpfe ziehen

*) Nach den Herausgebern des Vasari L. M. II. p. 65 iſt es zu Grunde gegangen. Schnaaſe dagegen a. a. O. VII. p. 404 erzählt, daß dieſe Gemälde von der Tünche befreit und in die Chorcapellen der Kirche des Kloſters verſetzt worden ſeien. Ich habe (1869) an Ort und Stelle vergeblich danach geſucht und gefragt.

Digitized by Google

die Soldaten die ihrigen unter ihre Schilder bergen, auf die der Hagel in Masse niederfällt, daß man im Sturmwind ihn prasseln zu hören meint; man sieht die Bäume zur Erde gebogen oder gespalten; alles scheint auf der Flucht und man sieht nur Fliehende; der Henker stürzt unter sein Pferd, und wird von ihm erschlagen; nach welchem wunderbaren Ereigniß vieles Volk sich taufen ließ." — „Als Malerei bewundernswürdig!" setzt Ghiberti hinzu, wobei er sich die Frage des Zweifels an der Wirklichkeit aufgeworfen haben mag, woher die Täufer gekommen, da die Missionäre sämmtlich gehenkt und geköpft waren?

Hatte Ambruogio in diesen Bildern seine, vornehmlich bei den Sienesen ganz ungewöhnliche Gabe dramatischer Darstellung und sein offenes und klares Auge für die Erscheinungen des ihn umgebenden Lebens und der Natur glänzend bewährt, in der Weise, wie sie den Ruhm Giotto's begründet: so folgte er diesem Künstler nun auch in der symbolischen und allegorischen Auffassung von Aufgaben allgemeinen Inhalts.*) In den Jahren 1338 bis 1340 war Ambruogio beschäftigt, den großen Saal der Neuner (fälschlich delle Balestre genannt) auszumalen, und hatte sich dabei die Aufgabe gestellt, die Regierung der Republik Siena, die Folgen eines guten und gerechten Regiments, sowie die Folgen eines schlechten und ungerechten Regiments in drei großen Gemälden sinnbildlich vor Augen zu stellen.

Auf dem ersten Bilde sehen wir auf hohem Throne einen majestätischen Greis; eine Krone umgibt sein Haupt; strenger Ernst spricht aus seinen Mienen; ein langer weißer Bart wallt nieder auf seinen schwarzen Mantel und sein weißes, goldge-

*) Ueber Symbolik und Allegorie in der Kunst s. meine Vorschule der Kunstgeschichte S. 197. Hier (bei Ambruogio) treten beide verbunden auf.

ſtickte, mit Perlen und Edelſteinen beſetztes Unterkleid; ſeine Rechte hält ein Scepter, daran 2 Schnüre befeſtigt ſind, die durch die Hände von 24 unterhalb zur Rechten des Thrones ſtehenden, bürgerlich gekleideten Perſonen gehen; die Linke ein rundes Schild mit dem Bild der Madonna zwiſchen zwei Candelaber haltenden Engeln und der Inſchrift: Salvet Virgo Senam veterem quam signat amenam. Allegorien ſind Bilderräthſel und haben häufig das Schickſal verſchiedener und ſich widerſprechender Auslegungen oder Auflöſungen; und die vorliegende hat zu manchen vergeblichen Verſuchen die Veranlaſſung gegeben.*) Indeſſen das Schwarz und Weiß der Kleidung, ſowie der in dem Bild angebrachten Waage, die Farben des ſieneſiſchen Stadtwappens; das Madonnenbild des Schildes, die Wölfin mit den beiden Knaben (Embleme von Siena); endlich die um das Haupt des Thronenden geſchriebenen Buchſtaben C. S. C. C. V. (d. i. Commune Senarum Cum Civilibus Virtutibus) weiſen deutlich und unzweifelhaft darauf hin, daß hier die Staatsregierung von Siena, „il Commune", repräſentiert iſt.**) Sechs weibliche Geſtalten ſitzen, je drei an jeder Seite des Thrones; ſie weiſen ſich durch Beiſchriften als die bürgerlichen Tugenden der Klugheit, Tapferkeit und des Friedens, der Hochherzigkeit,

*) Im vorliegenden Falle muß auch ich eine Stelle auf der Bank der Angeklagten einnehmen. In meinen „Beiträgen" ꝛc. S. 182 habe ich dieſe Herrſchergeſtalt „den Kaiſer" genannt; Rio in ſeiner „Poésie chrétienne dans ses formes" geht einen Schritt weiter und erkennt darin Carl d. Gr.; della Valle u. A. nehmen ihre Zuflucht zu einer märchenhaften Perſon, Toſo Pichi, den Vater von 148 Söhnen; v. Rumohr bezeichnet die Figur einfach als „Fürſten." Der „Commentario" zum Ambruogio Lorenzetti im Vasari L. M. p. 29. gibt die gründlichſte und zuverläſſigſte Erklärung, der wir folgen.

**) Die Bezeichnung „il Commune" rechtfertigt die männliche allegoriſche Geſtalt der Staatsregierung, wie wir ſie bereits in Giottino's „il Commune come fu rubato" in den Stinche zu Florenz gefunden haben.

Mäßigung und Gerechtigkeit aus. Ueber dem Throne ſchweben die theologiſchen Tugenden, Glaube mit dem Kreuz, Liebe mit dem brennenden Herzen und Hoffnung, die nach einem in den Wolken ſichtbaren Antlitz blickt. Auch die andern allegoriſchen Geſtalten ſind kenntlich gemacht: der Friede mit dem Olivenkranz im Haar, dem Olivenzweig in der Linken, Helm und Schild mit den Füßen von ſich ſtoßend; die Tapferkeit mit Keule und Schild; die Klugheit mit einer Urne, darin Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verſchloſſen liegen; die Mäßigung mit der Sanduhr; die Hochherzigkeit mit einer Krone(?)*) in der einen, mit einem Becken voll Gold in der andern Hand; die Gerechtigkeit mit einer Krone in der einen, mit einem Schwert und einem abgeſchlagenen Haupt in der andern Hand.

Wir haben die Sieneſiſche Malerſchule gegenüber den Giotto'ſchen Neuerungen am Styl und an der Technik der Neugriechen feſthalten geſehen; Ambruogio thut in einer Richtung noch einen weitern Schritt rückwärts, indem er ſich für die Ausbildung der Form die Antike als Vorbild nimmt. Vor allem ſpricht die Friedensgöttin, eine ſanfte Geſtalt von edeln Geſichtszügen, ſorglos den Kopf in der Hand wiegend, halb geſtreckt auf dem Polſter ruhend, an; in vielen Falten, die die ſchönen Glieder nicht verhüllen, legt ſich das weiße Gewand um ihren Körper, wie wir es wohl an antiken Sarkophagfiguren ſehen, und nur der milde, ſprechende Ausdruck des Geſichts überzeugt uns, daß wir uns wirklich auf dem Gebiete der neuern Kunſt befinden.

Aber nicht allein mit den angezeigten Tugenden kann der Staat ſein Anſehn aufrecht erhalten: neben dem Thron ſteht zu ihrer Unterſtützung die bewaffnete Macht, die Störer des

*) als ſolche ſchwer zu erkennen. Abbildung in m. Denkmalen ital. Malerei II. Taf. 1.

öffentlichen Friedens und die Feinde der Republik niederzuſchlagen.

Weiterhin zur Rechten des Thrones ſitzt ebenfalls auf einem Thron und mit einer Krone geſchmückt eine königliche weibliche Geſtalt, wegen der Beiſchrift „Giustizia“ ein ſcheinbarer Pleonasmus, der ſich nur auflöſen läßt, wenn wir ſie als „Juſtiz“, als das Gerichtsverfahren betrachten; wie denn auch der ihr beigefügte Spruch aus dem Buch der Weisheit: „Diligite iustitiam qui iudicatis terram!“ darauf hinweiſt. Ueber ihrem Haupte ſteht die Weisheit, ein Buch in der Linken, mit der Rechten eine Waage haltend, deren Schaalen die Gerechtigkeit mit den Fingern berührt. Von der einen Waagſchaale erhebt ſich ein Genius, der als Giustizia distributiva von 2 vor ihm knieenden Geſtalten der einen eine Krone reicht, der andern den Kopf abſchlägt; auf der andern Schaale ſteht ein Genius, der als Giustizia commutativa von 2 vor ihm knieenden Geſtalten der einen Schwert und Lanze, der andern Geld in einen Korb legt. Unter der Giuſtizia ſitzt Concordia, als eine gekrönte weibliche Figur, mit einem Hobel, als dem ſinnbildlichen, glatt und gleich machenden Inſtrument, auf ihrem Schooß, und hält die beiden an die Waagſchaalen befeſtigten Schnüre, welche die o. g. 24 Perſonen halten und als vereinigte Bürgerſchaft an das Scepter der Regierung binden. Auf der andern Seite des Thrones (unterhalb der Hochherzigkeit, Mäßigung und Gerechtigkeit) bilden einen Gegenſatz zu der Bürgerſchaft Kriegsgefangene und Miſſethäter, aber auch ergebene Unterworfene und Tribut Zahlende. Auf dunkelblauem Grunde ſetzen die Figuren ſich licht ab; die Tugenden ſind blond; die Friedensgöttin („La Pace“) von lieblicher, leuchtender Klarheit. Ueberhaupt ſind alle Allegorien von charakteriſtiſchem Ausdruck. Die Carnation iſt eintönig warm mit leicht verfließendem Wangenroth. — Das Bild trägt die Unterſchrift:

Ambrosius Laurentii hic pinxit utrinque. Eine kurz gefaßte Erklärung des Bildes in Verſen ſteht unter der Geſtalt der Concordia.*)

Die beiden großen Nebenbilder führen das Thema aus von den Folgen des guten und den Folgen des ſchlechten Regiments. Auf dem erſten Bilde ſieht man in das Innere einer volkreichen Stadt, die viel Aehnliches mit Siena hat. Ein fröhlicher Hochzeitzug zu Pferd und zu Fuß mit der ſchön geſchmückten Braut, mit Rittern, Edelknaben und Poſſenreißern geht durch die Stadt, gefolgt von einem tanzenden Chor lieblicher Brautjungfern; in den Werkſtätten ſitzen fleißige Arbeiter; Jäger ziehen durchs Thor hinaus aufs Land, wo man die Bauern mit Ackerbau beſchäftigt ſieht, Fiſcher werfen ihre Netze aus; Schützen vergnügen ſich mit der Armbruſt; Laſtwagen befahren die Landſtraßen; ein Blick in die Ferne trifft auf das Meer, auf die weite Straße des Reichthum und Wohlſtand fördernden Weltverkehrs, und auf den (beabſichtigten) Hafen Talamone. In der Höhe des Bildes ſchwebt die Sicherheit (Securitas) mit einem Miſſethäter an einer Gabel, und einer Schriftrolle, deren Verſe verkünden, daß, ſo lange die Regierung ſie in Wirkſamkeit erhält, dem Verbrecher die Macht genommen iſt, Handel und Wandel ohne Furcht betrieben werden können.

Im dritten Bilde wird die Kehrſeite gezeigt, das Ergebniß eines ſchlechten und ungerechten Regiments. Vor den Mauern einer befeſtigten Stadt ſitzt auf hohem Throne die Tyrannei (Tyrannia) in teufliſcher Geſtalt mit Hörnern und Hauern, mit eiſernem Panzer und blutrothem Mantel, Dolch und Gift in den Händen, einen Bock zu ihren Füßen. Ueber ihrem Haupt ſieht man

*) Abgedruckt in m. „Beiträgen" S. 184; — im o. g. Commentario, Vasari L. M. II. p. 74.

Geiz, Hochmuth und Eitelkeit; zu beiden Seiten rechts Grausamkeit, Verrath und Betrug, links Wuth, Spaltung und Krieg. Zu Füßen der Tyrannia liegt ein Weib, an Händen und Füßen gebunden, mit aufgelösten Haaren weinend und verzweiflungsvoll — die Giustizia — der die Feinde die Waage entrissen und zerbrochen haben; ruchlose Menschen reißen einer Frau die Kleider vom Leibe; weiter nach vorn liegt ein von 2 Bösewichtern Erschlagener. An einer andern — jetzt fast ganz zerstörten — Stelle dieses Bildes sieht man über zerstörten Burgen und verwüsteten Feldern mit sengenden und brennenden Kriegsknechten, als Hüterin einer Stadt über deren Thor die Grauen erregende, verwirrte, halbnackte Gestalt des Schreckens (Timor) mit entblößtem Schwerte, um — wie der beigeschriebene Vers erklärt — auszudrücken, daß Niemand die Stadt betritt, ohne dem sichern Tod entgegen zu gehen.

Als Schutzbefohlene des Friedens und der guten Regierung sind im Sockel der beiden ersten Bilder die 7 freien Künste in Allegorien dargestellt: die Grammatik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Musik, Astrologie und die Philosophie; der Sockel unterhalb der Tyrannia wird von bösen, gewaltthätigen Personen eingenommen, von deren Namen aber nur noch Nero und Antiochus zu erkennen sind.

Wie in unsern Tagen häufig Werke der Dichtkunst, das Vorstellungsvermögen der Leser zu unterstützen, von Bildern begleitet werden, so hat es Ambruogio für passend, wo nicht für nöthig erachtet, seinen gemalten Gedanken zu leichterem Verständniß geschriebene beizufügen, sei es, daß er der Sprache der Malerei nicht volles Vertrauen geschenkt, sei es — was glaubwürdiger ist — daß er, der sich in seiner Jugend mit Vorliebe der Philosophie und Literatur gewidmet haben soll, der Lust

nicht widerſtehen konnte, was er als Maler geſagt, als Dichter zu wiederholen.*)

Jedenfalls haben wir ein Bild vor uns, in welchem die Grenzgebiete der Malerei und Dichtkunſt nicht ſcharf von einander geſchieden ſind, und es frägt ſich, ob der Schöpfer der Gedankenmalerei, Giotto, bei der Löſung einer ähnlichen Aufgabe ſo weit gegangen ſein würde, als Ambruogio. Aus ſeinen uns bekannten Werken wiſſen wir, daß er von der Allegorie unbefangen reichlichen Gebrauch gemacht; er vermählt den H. Franz mit der Armuth; er bezeichnet mit den Tugenden den Weg zur Seligkeit, mit den Laſtern zur Verdammniß u. a. m.; allein er bleibt nicht nur im Bereich des Leichtverſtändlichen, ſondern er vermeidet auch offenbar das Allzuverſtändliche, Grobſinnliche. Ich glaube nicht, daß er das Verhältniß von Regierung, Gemeinde und Juſtiz durch eine alle Drei verbindende Schnur würde ausgedrückt haben. Eine ſolche Bilderſprache kennzeichnet den Künſtler wohl als phantaſiereich, aber auch im Bewußtſein der Unzulänglichkeit der herkömmlichen Mittel, ſeinen Gedanken Ausdruck zu geben, genöthigt, auswärtige Hülfe, den Beiſtand des Worts in Anſpruch zu nehmen. Erſt einem nach und nach ſich entwickelnden maleriſchen Gefühl und edlen Geſchmack iſt es gelungen, die Grenzen feſtzuſtellen für Allegorie und Symbolik der Kunſt, und nur in der Zeit des Verfalls kehrten die Mißgriffe des erſten Emporſteigens wieder.

Wenn ich den ganzen Gedankengang des Bildes: „die Weisheit hält die Waage, deren Schaalen die Gerechtigkeit beachtet, während aus denſelben Lohn und Strafe vertheilt werden, und von ihnen das Band ausgeht, das vermittelſt der Eintracht die

*) Wer einen Werth darauf legt, dieſe Verſe zu kennen, findet ſie im o. e. Commentario zu Ambruogio's Leben im Vasari L. M. II.

Bürger mit der Regierung verbindet" für eine ſolche Verirrung der Gedankenmalerei halte, ſo glaube ich um ſo mehr auf die hohe Bedeutung Ambruogio's in der Entwickelungsgeſchichte der italieniſchen Kunſt hinweiſen zu müſſen. Wir haben an der Schule von Siena ihr Feſthalten an der Ueberlieferung und den damit verbundenen Cultus des Schönen kennen gelernt. Indem nun Ambruogio ſich vom Byzantinismus losſagte, aber — einlenkend auf die von Giotto eröffnete Bahn — aus der alten Schule den Cultus des Schönen beibehielt, gab er dieſer eine höher gehende Richtung. Und ſo hat er aus der Ueberlieferung gerettet, was die italieniſche Kunſt vor der gänzlichen Hingebung an den nun ſchon unwiderſtehlich werdenden Naturalismus bewahrte und das Bewußtſein ihrer idealen Beſtimmung wirkſam erhielt.

Der im Saal des Hohen Raths, wo Symon's großes Frescobild iſt, grau in grau gemalte Fries mit dem „Krieg von Aſinalunga", den Vaſari auf Ambruogio's Rechnung ſetzt, iſt vom J. 1363 und keinesfalls von dem Maler des Saales der Neun, und beträchtlich tief unter ihm.

Von den Tafeln, die Ambruogio gemalt, haben ſich — ſoviel bekannt — nur wenige erhalten: eine Darſtellung im Tempel, 1342 für das Hospital der Mona Agneſe in Siena, jetzt in der Akademie zu Florenz;*) eine Verkündigung für den öffentlichen Palaſt in Siena vom J. 1344; jetzt in der Sammlung der Akademie daſelbſt (Nr. 49), ein ziemlich wohl erhaltenes und mit vieler Empfindung und im großen Styl ausgeführtes Bild. Maria kreuzt die Hände auf der Bruſt, während der Engel, mit dem Daumen der rechten Hand rückwärts, gleichſam auf ſeinen

*) Vasari L. M. II. p. 66 not. 1. Das Bild iſt durch Unterſchrift beglaubigt, aber durch ungeſchickte Reſtauration um den Eindruck der Urſprünglichkeit gebracht.

Auftraggeber zeigend, ſeine Botſchaft ausrichtet. Eigenthümlicher Weiſe iſt ein Flügel des Engels aufgerichtet, der andere geſenkt. Das Bild hat die Unterſchrift: XVII di Decembre MCCCXLIIII fece Ambruogio Lorenci questa tavola era camarlengo Don Francesco monaco di San Galgano e assecutori Bindo Petrucci Giovanni di Meo Baldinotti Mino D. Andreoccio scrittore Agnolo Locti. — Ebendaſelbſt (Nr. 48) iſt das gut erhaltene, aber unbedeutende Fragment einer Tafel mit dem H. Michael; ferner (aber gewiß mit Unrecht unter ſeinem Namen) (Nr. 50. 51. 52) ein ziemlich großes Triptychon, ehedem im Chor der Nonnen von S. Petronilla, mit der Madonna in Tr., deren geſchlitzte Augen in der breiten Geſichtfläche faſt verſchwinden, und vielen Heiligen, in der Predella der Kreuzabnahme, mit einer an Raſerei grenzenden Empfindung des Schmerzes, ein Bild, das viele Unbilden erfahren hat; weniger beſchädigt iſt ein zweites Madonnenbild Ambruogio's (Nr. 56), das mit ſeiner grünen Untermalung, ſeinen rothen Lippen und feinem Farbenauftrag die Sieneſiſche Malertechnik ſehr anſchaulich macht. — In der öffentlichen Sammlung zu Empoli iſt ein Altarbild, das ich für ein Werk des Ambruogio halte: eine Madonna in Tr. mit dem unbekleideten Kind, das von ihr fortverlangt; über Beiden 2 ganz kleine, ſchwebende Engel; im Rund des ſpitzbogigen Altargiebels Chriſtus am Kreuz zwiſchen Maria und Johannes; das Ganze (die Seitenflügel gehören nicht dazu) von beſonders feinem Ausdruck und zarter, klarer Behandlung. Auch ſoll ein Altarwerk von Ambruogio in Maſſa maritima erhalten ſein. (Schnaaſe a. a. O. VII. p. 467 not.).

Die ſieneſiſchen Malereien der Zeit haben ſo große Aehnlichkeit unter ſich, daß es nicht leicht iſt, ſie zu ſondern. Charakteriſtiſch ſind die grünlichen Schatten, ein leichter, lichter Farbenauftrag, Beſtimmung der Form durch ſichtbar gebliebene Con-

toure. Ambruogio zeichnet ſich durch etwas tiefere Färbung und ein ziemlich gelungenes Beſtreben nach Abrundung aus; am meiſten freilich durch ſeinen an der Antike gebildeten Formenſinn und den Reichthum ſeiner Phantaſie.

Nächſt dem Lorenzetti führt Ghiberti unter den Sieneſen der Zeit noch den Maler Barna an.*)

Von den Werken, die er nach Ghiberti und Vaſari ausgeführt, iſt nichts auf uns gekommen, als was er im Dom von San Gemignano an die Wand des ſüdlichen Seitenſchiffs al Fresco gemalt hat. Nach Ghiberti's — aber wahrſcheinlich auf Verwechslung beruhendem — Bericht hätte er daſelbſt die Geſchichten aus dem Alten Teſtament (im nördlichen Seitenſchiff) gemalt. Bei dieſen aber hat Vaſari**) noch die (jetzt erloſchene) Inſchrift geleſen: A. D. MCCCLVI Bartolus magistri Fredi de Senis me pinxit; und hierin iſt ihm um ſo eher zu glauben, als die Lobeserhebungen Ghiberti's auf dieſe ſehr ſchwachen Arbeiten, denen, ein wenig Schönheitſinn in den Köpfen abgerechnet, alle Eigenthümlichkeit, Lebendigkeit der Darſtellung und Energie der Ausführung fehlt, durchaus nicht paſſen. Wenn ſich nun auch an der entgegengeſetzten Wand zwiſchen den einzelnen Darſtellungen aus dem Neuen Teſtament ein Unterſchied des Werthes herausſtellt, ſo dürfte Vaſari hier noch einmal den rechten Aufſchluß geben, wenn er erzählt, daß Barna bei dieſer Arbeit durch einen Fall vom Gerüſt den Tod ſich zugezogen***) und daß

*) Es iſt der Berna des Vaſari II. 160. Es findet ſich aber in den ſieneſiſchen Malerregiſtern jener Zeit kein Berna; wohl aber i. J. 1340 unter den Geſchworenen des Handelsgerichts ein Barna Bertini dipintore, der wohl der betreffende Maler ſein kann. Vasari L. M. II. p. 160 not. 1.

**) S. Vaſari, das Leben des Taddeo Bartoli II. p. 219.

***) Nur wenn er (II. p. 163) ſagt, daß die Arbeiten Barna's um 1381 entſtanden ſeien, daß er jung geſtorben und daß Luca di Tomè ſein Schüler geweſen, ſo begegnet dieß einem Widerſpruch der Geſchichte, welche den

dieſelbe von ſeinem Schüler Giovanni d'Asciano, einem ſonſt nicht genannten Künſtler, vollendet worden ſei. Der Werthunterſchied der Bilder iſt ſo bedeutend, daß man, von der Altarſeite an ſie zuerſt herantretend, ſich verwundert fragen muß, wie ihr Meiſter zu dem Ruhm eines „maestro eccellentissimo fra li altri" (Ghiberti) gekommen ſein konnte. Wer aber von der Portalſeite rechts ſich wendend zu den Bildern kommt, erkennt ſogleich einen, wenn auch noch nicht voll entwickelten, doch mächtigen Genius. Da feſſelt uns ſogleich die geiſtreiche Auffaſſung des Knaben Jeſus im Tempel unter den greiſen Schriftgelehrten mit langen weißen Bärten, die mit Verwunderung zu der jungen Beredtſamkeit aufblicken, noch ohne Ahnung ihrer künftigen Feindſchaft. Gleicherweiſe zieht das in der Lunette darüber befindliche Bild der Verkündigung durch die ausdrucksvolle Beſtürzung Maria's, und die Ehrfurchtbezeigung des Engels, ſowie durch die eigenthümliche Erweiterung der Scene durch eine vor der Thüre ſitzende ſpinnende Magd die Augen auf ſich. Das Hochzeitfeſt in Cana iſt heiter geſchildert, doch mit Beachtung des Ernſtes, den Chriſtus auch hier nicht verleugnet. Eine wahrhaft erhabene Darſtellung iſt die Verklärung Chriſti und von faſt draſtiſcher Wirkung die Wuth, mit welcher Petrus dem Malchus das Ohr abhaut; eine Scene, die auf den Bluthandel des Judas folgt, bei welchem Barna in einer dem Giotto nahe kommenden Wahrheit das böſe Gewiſſen des Abtrünnigen gezeichnet hat, das dann beim Verrath ſelbſt ſo zum Schweigen gebracht ſcheint, daß kein Schimmer eines Jüngers Chriſti mehr übrig geblieben. Höchſt energiſch iſt die Darſtellung des Hohenprieſters bei dem Verhör Chriſti, wie er auf deſſen Bekenntniß, daß er

letztern bereits 1355 als Meiſter aufführt. Milanesi, Doc. I. p. 28. Iſt er aber der Barna Bertini und 1381 geſtorben, ſo hat er ein hohes Alter erreicht.

Gottes Sohn sei, sein Kleid zerreißt. Auch die Kreuztragung zeichnet sich durch ergreifende Scenen aus. Die Kreuzigung ist eine bedeutende Composition, hat aber durch Uebermalung sehr gelitten. Danach fallen die Bilder merklich ab. — So deutlich man den Zusammenhang Barna's mit der Schule von Siena wahrnimmt, vornehmlich in der weitgehenden Ausführung (namentlich bei den ersten Bildern): so unverkennbar ist der Einfluß Giotto's sowohl auf das Bestreben lebenswahrer Darstellung und Charakterzeichnung, als auch auf den Styl in den Formen des Gesichts, der Körpertheile und Gewänder, der inzwischen nicht mit allzugroßer Feinheit gehandhabt wird, während doch die Züge von dem sprechendsten Ausdruck belebt sind. — Nach diesen Arbeiten zu urtheilen gehört Barna — nicht wie Vasari will ans Ende, sondern — in die Mitte des Jahrhunderts. Von den mancherlei von Ghiberti und Vasari ihm zugeschriebenen Werken in Arezzo, Cortona, Siena und Florenz ist keines sonst noch übrig, als ein Christus am Kreuz zwischen Maria, Johannes, Franciscus und Michael, a fresco im Dom von Arezzo; aber gründlich übermalt.

Haben wir an verschiedenen Beispielen die Einwirkung Giotto's auf die Meister von Siena wahrgenommen, so fehlt es auch unter den Florentinern nicht an Malern, die sich der Weise von Siena zugeneigt haben. Als einen solchen möchte ich Giovanni da Milano anführen, den Vasari einen Schüler des Taddeo Gaddi nennt und mit welchem wir in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts übergehen wollen.

Auf wenige Maler der alten florentinischen Schule war ich nach meinen ersten Reisen durch Italien so gespannt, als auf

den mir noch ganz unbekannten, von v. Rumohr*) mit den wärmſten Lobeserhebungen geprieſenen „Giovanni de Melano"; keiner hat mich beim erſten der ihm zugeſchriebenen Bilder mehr überraſcht und freudiger erregt; keiner beim zweiten mehr ernüchtert und enttäuſcht; und ich fürchte, es wird Andern ebenſo ergehen, wenn ſie denſelben Weg einſchlagen. — In der Sammlung der Akademie von Florenz iſt eine „Klage um den Leichnam Chriſti", ehedem über dem Altar von San Gherardo da Villamagna in Santa Croce zu Florenz, eine gothiſch pyramidal zugeſpitzte Tafel mit der Unterſchrift: Jo Gouani da Melano depinsi questa tauola i MCCCLXV. Eine gräulichere Auffaſſung des Gegenſtandes iſt kaum zu denken! Der todte Chriſtus ſteht (bis auf ein Tuch um die Lenden) ganz nackt in der Mitte des Bildes ganz von vorn uns zugekehrt und wendet nur ſeinen Kopf etwas empor nach der rechten Seite, an welcher ſeine Mutter hinter ihm ſteht und ihn mit beiden Händen von hinten ſo umfaßt, daß ihre Linke unter ſeinem linken Arm, ihre Rechte, an die blutige Seitenwunde rührend, ſeinen rechten Arm trägt. Ihre Wange drückt ſie an die ſeinige, verzieht aber dabei den Mund zum Lachen ſtatt zum Weinen. Auf der andern Seite ſteht, ganz in Profil geſehen, Magdalena, mit aufgelöſtem langen Haar, weitgeöffnetem Munde und ſchmerzlich zuſammengezogenem Auge, und hält mit beiden Händen den linken, ſchlaff herabhängenden Arm Chriſti. Die Bruſt iſt auffallend flach, flacher als ſelbſt bei einem jugendlichen männlichen Körper. Hinter ihrem Kopf kommt noch das Stück eines an-

*) a. a. O. II. p. 83. v. Rumohr wollte „Melano" als Vaternamen geltend machen, was ſich bald als irrig erwieſen hat; auch glaubte er ihn „wegen der Vollendung und Zierlichkeit ſeiner Manier" in Berührung gebracht mit der altflandriſchen Malerſchule, deren „Vollendung und Zierlichkeit" doch aus ſpäterer Zeit ſtammt.

dern Kopfes zum Vorſchein, der dem Johannes angehören kann. Das Bild iſt von großer Härte und Trockenheit der Zeichnung, aber mit vielem Fleiß ausgeführt.*)

Sind in dieſem Bilde die Anklänge an Taddeo Gaddi noch ſehr wahrnehmbar, ſo weichen ſie in einem andern faſt ganz den Einflüſſen der Schule von Siena. Dieſes Bild, jetzt in der ſtädtiſchen Galerie von Prato,**) enthält eine Madonna und die Heiligen Bernhard, Katharina, Bartholomäus und Barnabas in Niſchen, und trägt die Unterſchrift: Ego Johannes de Mediolano pinxit (sic!) hoc opus. (Ohne Jahrzahl).***) Soweit iſt es faſt ganz, und roh übermalt. Dagegen ſind die Predellenbilder ziemlich gut erhalten (nur ſehr ſchmutzig); in der Mitte die Verkündigung;†) links wie Madonna dem H. Bernhard erſcheint, ſeine Regel zu beſtätigen; daneben die Enthauptung der Katharina; auf der andern Seite die Martyrien der HH. Bartholomäus und Barnabas. In dieſen kleinen Bildern ſchließt ſich Giovanni an den Styl Symon's von Siena an, mit dem Beſtreben nach idealer Schönheit, mit der Zeichnung ſanft geſchwungener Falten, und einer ſehr feinen, geſtrichelten Ausführung. Auch hat er möglichſt wenig Körperlichkeit, wenig Modellierung und nach Sieneſer Weiſe weiß aufgeſetzte Lichter.††)

Neben dieſen beiden Bildern, von denen das eine die Mit-

---

*) Geſt. in der Galleria dell' Accademia ꝛc. von Perfetti. — Auch bei Roſini a. a. O. II. p. 112.

**) Seine urſprüngliche Stelle iſt unbekannt.

***) Alſo aus Mailand, und nicht Sohn des Melano!

†) Darunter die Unterſchrift: Frate Francesco feci depingere questa tavola.

††) Crowe ꝛc. I. p. 336 rechnen auch eine Leiſte mit 6 Abtheilungen Geburt Chriſti, Anbetung der Hirten, Darſtellung im Tempel, Chriſtus am Oelberg, Judas Verrath, und den Zug nach Golgatha) in derſelben Sammlung als Baſis zu demſelben Altarwerk.

telmäßigkeit nicht überschreitet, das andere sie nicht erreicht, erscheint es gewagt, das dritte Bild, das der sonst so streng auf Beglaubigung haltende v. Rumohr ihm zugeschrieben, unter seinem Namen anzuführen.*) Wohl hat es auch den Sieneser Anstrich; aber es steht höher über jenen beiden Werken, als der vollendete Meister über dem Anfänger. Es ist die Tafel, die ehedem in sehr vernachlässigtem Zustande in einer Seitencapelle von Ognisanti in Florenz über einem verlassenen Altar hing, und jetzt restauriert in der Gallerie der Uffizien (Nr. 1292) aufgestellt ist. Das Thema des Bildes**) „Alle Heiligen" war, als ich es 1829 in Ognisanti sah, ungeachtet seines schlechten Zustandes leicht zu erkennen. Fünf gothische Nischen sind rechtwinkelig eingefaßt; in den Zwickeln zwischen den Spitzbogen ist die Schöpfungsgeschichte des Menschen in kleinen Medaillons dargestellt. Die Figuren, je 2 in einer Nische, sind von $^2/_3$ Lebensgröße. In der mittelsten stehen Johannes der Täufer und Paulus, zu deren Rechten Stephanus und Laurentius, Katharina und Lucia; zur Linken Petrus und Benedictus, Jacobus und Gregorius. In der Predella sind sodann in 5 kleinen, rundbogig abgeschlossenen Bildern die übrigen Heiligen chorweis aufgestellt, als Chorus Virginum, Chorus Martyrum, Chorus Apostolorum, Chorus Patriarcharum und Chorus Prophetarum. Die Zeichnung und Modellierung der Köpfe, selbst der Hände und Füße, die Färbung und die Ausführung sind von solcher Vollendung, daß man dabei das 14. Jahrhundert vergißt, wie sie denn Crowe ꝛc. (I. S. 406 D. A. I. 337) so wenig im Einklang „mit der Stylistik der damaligen florentinischen Kunst finden, daß man

*) Unbedingt thun es die Herausgeber des Vasari L. M. II. 120. 2; und Crowe ꝛc. I. 337. und mit einigem Vorbehalt Schnaase VII. 421.

**) Dieses stimmt allerdings zu der Angabe Vasari's, der es als Hauptaltarblatt der Kirche unter Giovanni's Werken aufführt.

jenen Mangel der Unterordnung der Theile unter das Ganze wahrnehmen muß, der bei Giotto nicht gefunden wird.“ Wo indeß Virtuoſität mit einer ſolchen Größe der Auffaſſung, mit einer ſolchen Schönheit und Wahrheit der Charakterzeichnung, einer ſolchen Klarheit des Ausdrucks von Heiligkeit und Andacht verbunden iſt, kann man ihr billig die Abſolution ertheilen und ſich ruhig der Kunſtfreude und der Bewunderung hingeben.

Eine große Verwandtſchaft zugleich mit Taddeo Gaddi und mit den Sieneſen ſpricht aus den Gemälden der Capella Rinuccini neben der Sacriſtei von S. Croce in Florenz,*) in denen Geſchichten aus dem Leben Maria's und aus dem der Magdalena (die hier wieder nur eine Perſon mit des Lazarus Schweſter iſt) dargeſtellt ſind. An der Decke Chriſtus und die 4 großen Propheten**); am Eingangbogen die Bruſtbilder der Apoſtel und einiger andern Heiligen des Franciscaner-Ordens (aber von andrer Hand); über dem Altar eine Tafel in Tempera: Madonna mit dem Kind zwiſchen den HH. Franz, Magdalena und den beiden Johannes, in dem gothiſchen Rahmen mit Spitzbogen außerdem eine Anzahl Heiliger in Halbfiguren, zuoberſt Chriſtus am Kreuz zwiſchen Maria und Johannes, in der Predella Scenen aus dem Leben dieſer Heiligen, (die Stigmatiſierung, die Taufe Chriſti, die Viſion des Johannes (nach Giotto in der Capella Peruzzi copiert,) und Magdalena in der Wüſte;) gezeichnet mit der Jahrzahl: MCCCLXXIX.

Aus dem Leben der Jungfrau iſt die Verſtoßung ihres Va-

*) Geſtochen von Paolo Laſinio mit Beſchreibung von Ajazzi 1840.

**) Im Chriſtuskopf iſt eine Rückkehr zu dem byzantiniſchen Ideal mit großen offnen und ſchwarzen Augen, und mit eng an den Kopf und Hals ſich anlegendem Haar verſucht; die Segnung iſt nach abendländiſchem Ritus, aber die Hand iſt nicht nach außen, ſondern von rechts nach links gerichtet.

ters aus dem Tempel, seine Heimkehr, die Geburt Maria's, ihr erster Tempelgang und ihre Vermählung; gegenüber Magdalena, die Füße Christi salbend, Christus bei Martha und Maria, die Auferweckung des Lazarus, das Noli me tangere, und das Wunder mit dem Kaufmann von Marseille al fresco gemalt. In diesen Compositionen, die von Crowe und Cavalcaselle*) unbedingt, und wie ich glaube, mit Recht, dem Giovanni da Melano zugeschrieben werden, herrscht ein deutliches Streben nach Schönheit, vornehmlich der Frauen-Gestalten und Gesichtszüge, und zugleich nach großer Lebendigkeit und das Gemüth ansprechender Natürlichkeit; bei allem Figurenreichthum ist nirgend Ueberladung, namentlich nicht mit bloßen Statisten, und die Motive sind meist zart und sinnig gewählt. Bei der Ausweisung Joachims bilden Gruppen opfernder Familienväter und Familienmütter mit Opferlämmern den Gegensatz zu dem Verwiesenen. Besonders lieblich ist das Bild von der Geburt Mariä**), die von 2 Dienerinnen gehalten und mit Freude betrachtet wird, während eine dritte die Hände nach ihr ausstreckt, um sie zu baden; eine vierte der Wöchnerin über einem Becken Wasser auf die Hände gießt, und eine fünfte von einer eintretenden Nachbarin eine Wochensuppe in Empfang nimmt.***) Beim ersten Tempelgang herrscht große Verwirrung in den Maßen der Figuren unter einander, so daß Leute auf dem Balcon kaum halb so groß sind, als jene darunter. Bei der Vermählung wiederholt ein Freier den Witz Taddeo's aus der Baroncelli-Capelle und trägt statt des Stabes einen ganzen blühenden

*) I. p. 406. Daß sie nicht von Taddeo Gaddi sind, wie Vasari will, braucht jetzt kaum noch erwähnt zu werden. Schnaase, VII. 472 ist geneigt, sie für Agnolo Gaddi's Arbeit zu halten.

**) Gest. bei Rosini T. XVII.

***) Dieß Bild ist fast ganz übermalt.

Baum herbei. Nicht minder anſprechend, als die Wochenſtube, iſt gegenüber der Beſuch Chriſti bei den beiden Schweſtern, deren entgegengeſetzte Charaktere in der andächtigen Maria und der vorwurfvoll geſchäftigen Martha ſehr deutlich ausgedrückt ſind. In all dieſen Scenen iſt das Beſtreben des Künſtlers unverkennbar, ſie dem Beſchauer ſo wahrſcheinlich als möglich zu machen; um ſo räthſelhafter wird er bei der Erweckung des Lazarus, bei welcher wohl Chriſtus als Wunderthäter neben dem offnen Grabe ſteht, die Schweſtern des Verſtorbenen vor ihm knieen und freudig dankend zu ihm aufſehen, die Apoſtel erwartungsvoll zur Seite ſtehen, einige andere Zeugen gegenüber Erſtaunen und ſelbſt Entſetzen zeigen — Lazarus aber, ſich ſcheu umſehend, mit großer Haſt aus dem Grabe herausſteigt und von 2 Männern an ſeiner Umhüllung angepackt und mit gleicher Haſt fortgeriſſen wird. Aus dieſer Darſtellung ſpricht weder die kirchlich religiöſe Auffaſſung der Erzählung, noch findet ſie eine Erklärung in der etwaigen Abſicht, das Ereigniß glaublich zu machen. Dieſe Gemälde ſind noch großentheils gut erhalten, und laſſen uns — wenn ſie wirklich von Giovanni da Milano ſind — in dieſem Maler einen Künſtler erkennen, der einen erfreulichen Entwickelungsgang von faſt ungenießbarer Realität zu freier, heitrer und ſchöner Natürlichkeit und zu einem edleren Formenſinn gemacht hat; wenn ihm auch nicht gelungen iſt, ein Formenverſtändniß zu gewinnen, indem er über eine allgemeine rundliche Modellierung nicht hinauskommt.

Taddeo Gaddi hatte 2 Söhne, Agnolo und Giovanni, die ſich auch der Kunſt gewidmet, und die er ſterbend dem Jacopo di Caſentino für die rechte Weiſe des Lebens, dem Giovanni da Milano für die rechte Weiſe der Kunſt empfohlen hatte. Von Giovanni Gaddi ſchweigt die Geſchichte, von Agnolo haben ſich dagegen mehre Werke erhalten, die weit entfernt die

harten Urtheile Vasari's über ihn zu rechtfertigen, ihm sowohl als seinem Meister zu großer Ehre gereichen.

Das nach Vasari's Angabe früheste Werk von Agnolo Gaddi, das — und zwar ohne sonderliche Beschädigungen — auf uns gekommen, sind die Malereien der Chorcapelle in S. Croce zu Florenz, die er im Auftrag der Familie Alberti ausführte.*) Der Hauptgegenstand dieser Gemälde ist von dem Namen der Kirche entlehnt: es ist die Erzählung von der Auffindung des H. Kreuzes; doch ist sie nicht ohne Vermittelung mit der Geschichte der Kirche gelassen. Am Kreuzgewölbe thront Christus in der Himmelsglorie zwischen den 4 Evangelisten, bei denen ein Engel schwebend das Evangelium dem Matthäus hinhält; ihm gegenüber vertritt St. Antonius die Interessen der Frati minori von S. Croce; und einzelne Heilige an den Pfeilern zwischen den Fenstern dürfen als die himmlischen Fürsprecher der Familienglieder der Stifter angesehen werden.

Die Legende vom heiligen Kreuz darf zu den abenteuerlichsten gezählt werden, die das phantasiereiche und wundergläubige Mittelalter ersonnen hat, ist aber nicht nur durch den Ausschluß von Todesqualen und Hinrichtungen, sondern auch durch mancherlei anmuthige und charakteristische, das Leben in weitem Umfang berührende Zwischenfälle vorzugweis für malerische Darstellung geeignet, und Agnolo Gaddi hat es gut verstanden, den Stoff nach seiner Ergiebigkeit auszunutzen. Für seine Gemälde waren ihm die beiden hohen, in eine Spitzlunette endenden Sei-

*) Eine Zeitbestimmung habe ich nicht gefunden. Unerwiesen ist Vasari's Angabe, daß Agnolo im J. 1346 die Kuppel des Baptisteriums zu Florenz nebst den Mosaiken Gaddo Gaddi's hergestellt. Ebenso zweifelhaft sind andere von Vasari ihm zugeschriebene Arbeiten in S. Maria maggiore von 1348, für S. Romolo von 1349 und 1356; die Erweckung des Lazarus in S. Jacopo tra fossi ist zu Grunde gegangen; ebenso was er in Carmine gemalt.

tenwände der Capelle angewieſen, die er in je 4 Felder theilte, ſo daß er 8 große Bilder gewann.

Die Legende geht bis in die Urzeit der Menſchheit zurück. Adam ſtand in ſeinem neunhundertunddreißigſten Jahr, als er zum Sterben erkrankte. Sein Sohn Seth, bereits 800 Jahr alt, hatte ſich um die Rettung ſeines Vaters im Gebet an Gott gewendet und durch den Erzengel Michael einen Zweig vom Baume des Lebens als Heilmittel erhalten. Im Beſitz dieſer vielverſprechenden Arznei kehrt er zum Vater zurück, findet ihn aber bereits verſchieden, und pflanzt nun den Zweig auf ſeinen Leichnam. Dieß iſt der Inhalt des Bildes in der Lunette, in welchem beide Momente vereinigt ſind. Der Schauplatz iſt eine weite Landſchaft mit Berg und Fluß und Stadt, in deren Vorgrund der Leichnam des greiſen Adam auf einem offnen Grabe liegt, ſtarr geſtreckt, mit gekreuzten Händen, in ein Todtenhemd gehüllt, den langen weißen Bart über die Bruſt gebreitet. Seth kniet neben ihm und ſetzt den Zweig des Lebens ihm auf die Bruſt, der alsbald als ein junger Baum emporſprießt. Eine große Schaar von Männern und Frauen, alten und jungen, ſehen knieend und ſtehend mit geſpannter Theilnahme und ſichtlichem Erſtaunen der ſeltſamen Handlung und Wundererſcheinung zu. Sie können nur von den „vielen Söhnen und Töchtern" ſein, die Adam in den 800 Jahren nach Seth's Geburt gezeugt hatte; ſind aber theilweis von etwas neuerm Ausſehn. — Ueber dieſer Scene, in der Spitze der Lunette, ſieht man Seth, wie er knieend vom Erzengel aus einer Wolkenverhüllung die göttliche Weiſung erhält. — Jahrtauſende ſind verfloſſen; der junge Baum iſt ſo groß und ſtark geworden, daß ihn der König Salomo hat fällen und als Brücke über einen Fluß legen laſſen. Als nun die Königin von Saba kam, dem weiſeſten der Fürſten ihre Ehrfurcht zu bezeigen, und die Brücke

überſchreiten wollte, erkannte ſie in prophetiſcher Vorausſicht, daß dieß das Holz ſei, an welches einſt der Meſſias angeheftet werden ſollte, fiel nieder auf die Knie und betete an. Salomo aber, um das prophezeihte Unheil von ſeinem Hauſe abzuwenden, ließ die Brücke abbrechen und das verhängnißvolle Holz tief in die Erde vergraben. Beide Begebenheiten erzählt das erſte Bild unter der Lunette: links eine gebirgige Landſchaft, in deren Vorgrund die ſchöne Königin, gefolgt von Hofdamen und Hofherren und zahlreicher Dienerſchaft mit den zur Reiſe nöthigen Pferden, an einem Fluſſe vor einem darüber gelegten Balken niederkniet und betet. Rechts erheben ſich Mauern, Thore und Paläſte einer Stadt, und von derſelben wird in Gegenwart des Königs Salomo und vieler ſeiner Räthe und Beamten jener Balken in ein Loch verſenkt und verſcharrt. — Im Lauf der Jahrhunderte war an dieſer Stelle eine Quelle zu Tage getreten, die ſich bald als Geſundbrunnen erwies und vielen Menſchen Leben und Geſundheit brachte, ſo daß dabei ein großes Kranken-Hoſpital errichtet wurde. Die Heilkraft der Quelle kam von dem vergrabenen Balken, der, nachdem er zur Zeit Chriſti wieder ans Licht getreten war, von den Juden zum Kreuz des Gottesſohnes beſtimmt wurde. Auf dem nächſten Bilde zeigt uns Agnolo das Hoſpital mit den Kranken im Hintergrunde; im Vordergrunde aber links wird auf Befehl des Hohenprieſters der Balken aus dem Waſſer gezogen und rechts zum Kreuz zurecht gezimmert. — Wiederum ein Paar Jahrhunderte waren vergangen, als Helena, die Mutter Conſtantin's, nach Jeruſalem ging, um das Kreuz, an welchem Chriſtus geendet, aufzuſuchen. Sie fand bei den Nachgrabungen mehre Kreuze, die ſie einer Wunderprobe unterwarf, um zu erfahren, welches das geſuchte ſei. Es wurde ein Leichnam herbeigeſchafft, und ein Kreuz nach dem andern auf ihn gelegt. Da ergab es ſich, daß von einem

derſelben berührt der Leichnam ſich aufrichtete und ins Leben zurückkehrte; das Kreuz Chriſti war gefunden. Dieſen Vorgang ſehen wir auf dem unterſten Bild der erſten Wand.

Nun trägt die Kaiſerin Helena das Kreuz ſelbſt nach Jeruſalem. In der Lunette der zweiten Wand ſehen wir ſie, in Begleitung zweier königlichen Jungfrauen, mit dem Kreuz auf dem Wege zur Stadt; viel Volk zu Fuß und zu Pferde folgt ihr; eine andre Volksmenge iſt ihr vor die Stadt entgegen gegangen und vor der heiligen Reliquie ins Knie geſunken. — Jeruſalem aber wird ein Kriegsſchauplatz. Der König von Perſien zieht mit Heeresmacht gegen die Römer, erobert Jeruſalem und nimmt das heilige Kreuz als Kriegsbeute mit ſich, was in ziemlich unklarer Weiſe auf dem erſten Bilde unter der Lunette vorgeſtellt iſt. — Der König von Perſien, im Beſitz des koſtbaren Kleinods, hielt ſich über alle Welt erhaben, ließ ſich einen Tempel bauen und als Gott verehren. Da rief ein Engel des Herrn den Kaiſer Heraclius, als er ſchlafend in ſeinem Zelte lag, zu den Waffen, um das heilige Gut zurück zu erobern. Beide Scenen enthält das nächſte Bild. — Dem Perſer-König iſt das Haupt abgeſchlagen, das Kreuz zurückerobert. In kaiſerlicher Pracht und im Triumph will Heraclius mit dem Kreuz durch das Thor in Jeruſalem einziehen, durch welches Chriſtus zur Richtſtätte gegangen; aber es wird plötzlich von unſichtbaren Händen vermauert. Der Kaiſer verſteht den göttlichen Wink, und barfuß, nur mit dem Hemd bekleidet, das Kreuz tragend, naht er nun der Stadt, deren Thore ihm offen ſtehen. Beide Erlebniſſe ſchildert das unterſte und letzte Bild.

Wenn Vaſari von dieſen Fresken*) das Colorit lobt, aber die Zeichnung tadelt, ſo thut er dem Künſtler entſchieden Un-

*) Photographiert von Alinari in Florenz.

recht. Der vor dem Engel knieende Seth, wie er die Rechte ausſtreckt, das erbetene Heilmittel zu empfangen*), iſt nicht nur eine ſchöne und gut motivierte, ſondern auch ſchön und gut gezeichnete Geſtalt, und die Frauengruppe zu Füßen des Leichnams nicht minder vortrefflich in Anordnung, Form und Ausdruck; wobei freilich nicht zu überſehen, daß für die ganze untere Abtheilung des Bildes ein andrer Maßſtab angewendet, und der Seth neben dem todten Vater kaum halb ſo groß iſt, als der Seth vor dem Engel, obſchon dieſer noch obendrein im Hintergrunde des Beiden gemeinſchaftlichen Raumes ſich befindet. Der Schönheitſinn Agnolo's tritt vornehmlich bei ſeinen Frauengeſtalten hervor, unter denen vor andern die Königin von Saba mit ihren Hofdamen im zweiten Bilde der erſten Wand und die Kaiſerin Helena bei der Kreuz-Erprobung, wo ſie zweimal auftritt, und namentlich wo die Freude über die Beglaubigung des Kreuzfundes nicht nur ihre Züge, ſondern auch ihre Farbe zu verklären ſcheint; endlich wo ſie (im oberſten Bilde gegenüber) das Kreuz nach Jeruſalem trägt,**) glänzend hervorleuchtet. Nicht entfernt findet ſich bei ſeinem Vater ein in gleicher Richtung entwickelter Formenſinn, der ſich auch bei der Anordnung und dem Styl ſeiner Gewandungen in entſprechender Weiſe kund gibt. Von geringerem Werth ſind ſeine männlichen Charaktere, denen er in einer bei ihm zur Manier gewordenen Gewohnheit, eine Schattenlinie vom innern Augenwinkel durch die Mitte der Wange bis an die untere Kinnlade zu ziehen und damit die Geſichtsfläche zu durchfurchen, einen ernſten Ausdruck zu geben verſucht hat. Dennoch muß man ſagen, daß bis auf ihn kein andrer Nachfolger Giotto's, Orcagna kaum ausgenommen, die

*) Man erkennt inzwiſchen nur eine Schriftrolle, die ihm der Engel darreicht.

**) Abgebildet in meinen Denkmalen I. Taf. 38.

Zeichnung auf die gleiche Höhe idealer Schönheit gebracht habe. Dagegen verfällt Agnolo, uneingedenk ſeines Vorbildes Giovanni da Milano, in den Fehler der Ueberladung mit Figuren, unter der die Deutlichkeit leidet und das Auge im Aufſuchen des Zuſammenhangs ermüdet. Selbſt die Vereinigung ganz verſchiedener Scenen in demſelben Bilde, wenngleich entſchuldigt durch das Mißverhältniß zwiſchen der Fülle des Stoffs und der engen Raumbegrenzung, wirkt verwirrend, namentlich wo dieſelben Perſonen zweimal nebeneinander aufgeführt werden, wie im erſten, vierten und achten Bilde. Dazu kommt, daß ſich das dramatiſche Talent des Künſtlers faſt nur auf den Ausdruck der Köpfe beſchränkt und ſich nicht auf die entſprechende Bewegung und Haltung der Geſtalten erſtreckt. Dieſer Mangel muß beſonders fühlbar ſein, wo nicht — wie bei allbekannten bibliſchen Geſchichten — eine bloße Andeutung zum Verſtändniß der Handlung oder Begebenheit ausreicht, ſondern wo — wie bei einer in ihrem Verlauf wenig bekannten Legende — die bildliche Darſtellung das Dunkel der Erzählung erhellen ſoll. Für die Gruppierung war dem Agnolo um ſo weniger der Sinn erſchloſſen, als er mit den Meiſten ſeiner Zeit- und Kunſtgenoſſen, den größten Werth auf den Reichthum der Compoſition und die Mannichfaltigkeit der Charaktere legte, die in reihenweiſer Anordnung am wirkſamſten hervortritt. Nur hie und da weiß er wenigſtens Maſſen zu ſcheiden und Hauptfiguren als ſolche herauszuheben; aber — wie es ſcheint — ohne klares Bewußtſein, wie denn aus dem Gewirr des zweiten Bildes der linken Wand weder eine Hauptfigur und Hauptgruppe noch eine Haupthandlung herauszufinden iſt, während im Bild darüber die Kaiſerin mit ihren beiden Begleiterinnen frei und klar zwiſchen zwei Volksmaſſen ſteht. — Die Ausführung iſt nicht beſonders ſorgfältig und gemeinhin auf eine Wirkung aus der Ferne berechnet,

welche denn auch durch einen leidlich entwickelten Farbensinn unterstützt wird.

Fragen wir uns nun, zu welcher Classe der Giottisten wir Agnolo zu rechnen haben, ob zu jenen, die des Meisters Styl handwerksmäßig und handfertig ausgeübt, oder zu denen, die ihn nach irgend einer Seite hin weiter entwickelt haben? so weist ihn das Werk von S. Croce unzweifelhaft den letztern zu. Schon der Reichthum seiner Compositionen mit ihrer Menge und Mannichfaltigkeit von Personen ist das Zeugniß eines erweiterten Naturstudiums, an das sich Waffen- und Trachtenkenntniß reiht und die phantasievolle Lust an architektonischer Ausstattung seiner Bilder, mit welcher er seine Vorgänger auf dem von Giotto aufgeschlossenen Wege weit überholt. In den Proportionen der Gestalten zu Gebäuden und Landschaft hält er sich auf der niedrigen Stufe der Ueberlieferung (der Fluß z. B. über den das Wunderholz als Brücke gelegt ist, erreicht nicht die Breite eines Straßenrinnsteins); den Gestalten selbst gibt er gute und charakteristische Verhältnisse. Als sein ganz besonderes Verdienst muß seine Zeichnung der Gewänder in Anspruch genommen werden, deren Faltenwurf ebenso correct, als schön und stylvoll ist; womit er aber Alle, selbst, wie gesagt, Orcagna übertrifft, das ist die ideale Schönheit seiner Frauencharaktere, für welche er die Giotto'schen Formen, sowie die noch stumpferen seines Vaters verlassen, die seinigen aber doch auch mit dem innigsten Seelenausdruck zu beleben verstanden hat.

Ein zweites umfangreiches und bedeutendes Werk Agnolo's finden wir im Dom von Prato, in der Capella della cintola. Diese Kirche bewahrt nehmlich unter ihren Heiligthümern den Gürtel der H. Jungfrau, den sie bei ihrer Himmelfahrt — als gewiß seltene, wo nicht einzige Ehrenauszeichnung eines Ungläu-

bigen — dem Apostel Thomas als Andenken geschenkt hat; ein Ereigniß, das in Prato seine Verherrlichung in unzähligen Kunstwerken erfahren hat, da die Legende ihren Verlauf in dieser Stadt nimmt. Thomas nehmlich, so erzählt sie, übergibt bei seinem Sterben den Gürtel einem seiner treuesten Nachfolger, in dessen Familie er von Geschlecht zu Geschlecht als Erbstück bewahrt wird. Nach vielen hundert Jahren kommt ein Kaufmann aus Prato, Michele de' Dragomari, ins heilige Land, lernt die Nachkommen des ersten Besitzers vom Gürtel der Jungfrau kennen, und namentlich die Familie eines Priesters, mit dessen Tochter er sich vermählt und von welchem er das Heiligthum als Mitgift erhält. Mit diesem und der Frau nach Prato zurückgekehrt, lebt er hier viele Jahre in ungestörtem Glück, den Gürtel in einer Kiste unter seinem Bett, als dem am meisten gesicherten Orte, bewahrend. Allein er sollte das Unschickliche dieses Bewahrortes für den Gürtel der heiligen Jungfrau endlich erfahren. Nach dem Zeugniß zweier Dienstboten kamen allnächtlich zwei Engel in sein Schlafgemach, hoben ihn aus dem Bett und legten ihn daneben auf den Boden. Standhaft erträgt er diese Unbequemlichkeit, um die heilige Reliquie in sicherer Obhut zu behalten, bis er sein Ende nahe fühlt. Nun übergibt er sie dem Probst Hubertus von Prato, der dafür sorgt, daß sie in feierlicher Prozession in den Dom getragen wird. Hier hat man ihr bei dem Neubau im J. 1317 eine eigene Capelle gewidmet*) und später am Aeußern eine eigene Kanzel gebaut, von welcher herab sie alljährlich einmal an einem bestimmten Tage dem Volke zur Verehrung gezeigt wird. Der Capelle aber hat man im Laufe des 14. Jahrhunderts eine malerische Ausschmückung gegeben, mit deren Ausführung Agnolo Gaddi beauf-

*) S. oben S. 64.

tragt war. Er wählte dafür die Geschichte des Gürtels nach der eben erzählten Legende; in Verbindung aber nicht nur mit der Legende ihrer ursprünglichen Besitzerin, sondern auch mit der Kirche Christi.

Die 4 Felder des Kreuzgewölbes der Capelle nehmen die Evangelisten, die Felder des kleineren Gewölbes davor die Kirchenväter ein; am Eingangsbogen ist Christus als Knabe im Tempel und das Schifflein Petri im Sturme dargestellt. Durch dieses, sowie durch die Doctoren und Evangelisten, ist die Verbindung mit der Kirche, durch den wiedergefundenen Sohn die Verbindung mit der sagenhaften Geschichte seiner Mutter gewonnen. Sie beginnt, wie üblich, mit der Zurückweisung ihres Vaters, seiner Heimkehr, ihrer Geburt, ihrem ersten Tempelgang und ihrer Vermählung, worauf die Verkündigung und Geburt Christi folgt, an welche sich unmittelbar ihr Tod, Begräbniß, ihre Himmelfahrt und Krönung anschließen. Dabei empfängt St. Thomas von ihr den Gürtel, dessen Uebersiedelung nach Italien, Ankunft in Prato, sowie die von den Dienstboten beobachteten Erlebnisse im Schlafzimmer, wie die endliche Uebertragung desselben in den Dom den Inhalt der letzten Bilder ausmachen. Eine Inschrift in der Capelle nennt das Jahr 1365, in welchem diese Gemälde vollendet worden sind.*)

Der Gesammteindruck dieser Capelle ist, wie ich glaube, für Jeden der empfänglich ist für die Reize der ersten Frühlingstage der Kunst Italiens, überraschend, wo nicht überwältigend. Nur bringe man nicht Anforderungen mit, wie zu den Werken des 16. und selbst des 15. Jahrhunderts! Gibt es aber in der christlichen Kunst eine heilige Heiterkeit, so ist sie hier in diesen

*) Ich habe sie im J. 1833 an Ort und Stelle in mein Tagebuch eingetragen, aber später nicht mehr in der Capelle gefunden.

gleichsam in einer Kinder-Phantasie entstandenen, in aller Unschuld, aber auch in aller Pracht harmonischer Farben und glänzender Vergoldung ausgeführten Geschichten zu finden. Sie sind im J. 1831 von Antonio Marini aus Prato ziemlich gut restauriert worden.

Wohl sehr mit Unrecht wird Agnolo von Vasari beschuldigt, daß er seiner Kunst nur wenig obgelegen habe. S. Croce in Florenz hat von ihm noch eine zweite große Arbeit erhalten, die erst kürzlich von der Tünche befreit worden, die man darüber gezogen hatte. Die Capella di S. Sagramento im rechten Kreuzschiff ist ganz ausgemalt von ihm. An den beiden Kreuzgewölben sieht man die 4 Evangelisten und 4 Kirchenväter; außerdem an den 3 Wänden der Capelle 5 Bilderfolgen, je 3 Bilder untereinander. Die erste ist dem Johannes Ev. gewidmet; die zweite dem H. Antonius; die dritte ist nicht mehr zu erkennen, vielleicht aber dem H. Benedict zugetheilt; die vierte dem Täufer Johannes; die fünfte dem H. Nicolaus. In der ersten sieht man die Jungfrau mit dem Kind, vom apokalyptischen Drachen verfolgt; danach die Taufe eines Greises und eine Wundergeschichte, bei welcher einige Frauen durch ihre Schönheit glänzen. Die Geschichte des H. Antonius beginnt in seiner Knabenzeit, wo er die Messe andächtig hört und seine Habe an die Armen gibt. Dann wird er in der Wüste von Teufeln geplagt, lebt daselbst mit dem H. Macarius und wird von ihm begraben. — Die Bilder aus dem Leben des Täufers fangen mit der Vision des Zacharias an, die fast eine Wiederholung desselben Gegenstandes in der Capella Peruzzi ist. Dann erkennt man die Taufe Jesu und des Volks; die Jünger Christi vor dem Gefängniß des Johannes und Christi Wunderthaten. Danach folgt die Legende des H. Nicolaus, wie er Brot und Geld in das Zimmer der 3 schlafenden Mädchen wirft; wie er einen von einem Ochsenkarren überfahrenen Greis heilt; wie er

Almoſen ſpendet und ein Kind vom Tod erweckt. — Noch erlaubt allerdings der Zuſtand dieſer Gemälde kein ganz ſicheres Urtheil, das erſt bei vollſtändiger, aber freilich auch höchſt ſorgfältiger Herſtellung möglich ſein wird.

Von Agnolo's kleinern Werken haben ſich nur wenige erhalten: namentlich ein Frescobild, Madonna mit den HH. Petrus und Auguſtinus in Halbfiguren innen über der Thüre, die vom Platz nach dem Kloſter von S. Spirito in Florenz führt, beſonders ausgezeichnet durch ſeine klare und ſchöne Färbung; ferner ein Altarwerk, Madonna in Tr., umgeben von den Heiligen Nereo, Achilleo, Pancrazio,. den beiden Johannes u. A. das, ehedem über dem Hauptaltar in S. Pancrazio in Florenz, nun in der Galerie der Akademie aufbewahrt wird. — Das Todesjahr Agnolo's iſt nicht bekannt, wohl aber ein Document mit einem künſtleriſchen Auftrag an ihn vom J. 1390.*)

Zu den nach Erfindung, Styl und Ausführung, ſowie nach der Wahl des Stoffs bedeutendſten Malerwerken aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gehört (oder gehörte, muß ich leider ſagen) die Geſchichte des Hiob im Campo ſanto zu Piſa in 6 Bildern: Hiob's Wohlhabenheit und Wohlthätigkeit; das Zwiegeſpräch zwiſchen Gott und Satan; Vernichtung der Beſitzungen Hiob's; er wird an ſeinem Leibe geſtraft; von ſeinen Freunden getröſtet und geſcholten; und erhält endlich alle ſeine Güter zurück.

Inmitten der allgemein verbreiteten Luſt an den Legenden der Heiligen und ihren fabelhaften, oft ſehr lächerlichen Wundergeſchichten ragt die Geſchichte Hiob's wie ein Fels empor, wie ein Mahnruf zur Rückkehr von der flachen Heerſtraße zu den Höhen der Kunſt. Und dem großen Gegenſtand entſprechend iſt die Auffaſſung tiefernſt und würdevoll, das Ruhmeszeugniß

*) Vasari L. M. II. p. 155. 1.

eines Künſtlers, der zu den vorzüglichſten des Jahrhunderts gezählt werden muß. Die Tradition hatte dieſe Gemälde erſt dem Taddeo Gaddi, dann dem Giotto zugeſchrieben, welche letzte Anſicht beharrlich feſtgehalten worden iſt.*) Beide Angaben haben ſich als falſch erwieſen. Ungeachtet der augenfälligen Verwandtſchaft mit Giotto's Geiſt und Styl haben die Gemälde doch etwas, was ſie in die zweite Hälfte, ja ins letzte Drittel des Jahrhunderts weiſt. Dieſer ſehr entſchiedene Eindruck beſtimmte mich 1833 zu Nachforſchungen im Domarchiv, deren Ergebniß die Auffindung von Notizen war, welchen zufolge die Geſchichten des Hiob im Campo ſanto in den Jahren 1370—72 von dem Maler Francesco da Volterra unter Beihülfe von Neruccio di Federigo, Cecco di Pietro, Jacopo di quondam Francesco di Roma und andern Künſtlern untergeordneten Ranges ausgeführt worden ſind.**) Ueber Meiſter Francesco

*) Vaſari in der erſten Ausgabe ſeines Werkes folgte der erſten, in der zweiten der ſpätern Vermuthung.

**) Der Secretair der Opera hatte ums Jahr 1803 beim Ordnen und Sichten des Archivs ſich Auszüge gemacht, in denen u. A. die Stelle ſich befand: „La storia di Giobbe in campo santo fu incominciata il 4 Agosto 1371. Memoria sopra un rovescio di libro del 1371. — Dieſer Einband (rovescio) war mit mehren hundert andern bei der neuen Ordnung verbrannt worden. Dagegen fand ſich in einem Buche der außerordentlichen Ausgaben von 1372 unter dem Datum des 9. Auguſt folgende Stelle: Franciscus pictor de Vulterris de capit. S. Nichol. habuit a scripto D. operario libr. 60 sold. 6. den. 8. quos ab opera recipere debebat pro azurro et aliis coloribus, colla, ovis et aliis rebus per eum emptis et positis in picturis et reactis picturarum per eum et socios actenus factis, ut plenius et latius declaratur in quadam vachecta inpeñata in cubêta (coperta) prioris libri. Hiemit iſt auf die ausführliche Erklärung im Einband des vorjährigen Buches (1371) hingewieſen, von welcher der Secretair obige kurze Notiz genommen hatte. — Crowe ꝛc. I. 392 D. A. I. 326 trauen meiner Angabe nicht vollkommen, wegen des Widerſpruchs in den Zeitangaben, nach welchen Francesco 1370 bereits Zahlungen erhalten, die Geſchichte Hiob's aber erſt 1371 angefangen wor-

war nichts weiter bekannt, ſo daß bereits der Zweifel Raum gewann, ob er der Urheber der Gemälde aus Hiob's Geſchichte, oder nur ein Reſtaurateur ſei?*) Dem begegnet nun Bonaini in ſeinen ſchätzbaren „Memorie inedite" p. 94 mit der urkundlichen Nachricht, daß Francesco i. J. 1358 in den großen Rath des Volks gewählt worden; und das „Memoriale" der Opera des Doms mit der noch wichtigern, daß er 1346 ein Altarbild für den Dom um 67 flor. 8. Den. — eine damals anſehnliche Summe — gemalt hat. — Mit dieſen Notizen darf man nun wohl ohne zu großes Wagniß jene von Vaſari**) mitgetheilte in Verbindung bringen, daß ſich unter den Mitgliedern der alten Malergeſellſchaft ein „Francesco di maeſtro Giotto" befunden, von welchem er aber nichts Näheres wiſſe. Sein Name kommt in der Liſte der Gilde bereits 1341 vor, was ſich ebenſowohl mit ſeinem Altarwerk für den Dom von Piſa vereinigen laſſen würde, als die Geſchichte des Hiob auf einen dem Giotto ſehr nahe verwandten Meiſter hinweiſt. Was nun dieſe betrifft, ſo iſt ihre Auffaſſung durchaus großartig und im Geiſt der gewaltigen orientaliſchen Dichtung, und erhebt ſich zur höchſten Würde, wo die Erſcheinung Gottes in die Darſtellung gezogen wird; vor allem da, wo der Herr der himmliſchen Heerſchaaren — der Maler hat dafür die Geſtalt Chriſti gewählt — in Gegenwart von Engeln das Zwiegeſpräch mit Satanas über Hiob's Fröm-

---

den. (Die deutſche Ausgabe ſagt ſogar anſtatt „Zahlungen erhalten" — payments to have been made — daß die Compoſition zum Hiob 1370 als „ausgeführt" bezeichnet wäre.) Nun kann aber Francesco ſehr wohl für die Zeichnungen, die er im Auguſt 1371 zu malen angefangen, bereits 1370 Zahlungen erhalten haben, zumal nach Piſaner Zeitrechnung das Jahr erſt mit dem letzten Februar ſchloß. — Vgl. übrigens meine „Beiträge" p. 113 ff.

*) Schnaaſe a. a. O. VII. 482.

**) L. M. I. p. 339.

migkeit hält.*) In den Formen iſt kein Fortſchritt über Giotto hinaus ſichtbar, aber auch — was ſehr beachtenswerth, keine Uebertreibung und keine Verflachung. Höchſtens von den Thieren könnte man ſagen, Francesco habe ſie ſich etwas genauer angeſehen, als Giotto. Die Färbung iſt vorherrſchend röthlich, die Behandlung da, wo man den Meiſter ſpürt, glatt und gewandt; die Technik iſt Uebergang zur wirklichen Frescomalerei, wie ſie Giotto noch nicht geübt, der ganze Stücke des Gemäldes in Fresco nur angelegt, in Tempera aber ausgeführt hat; eine Methode, die in ſeiner Schule und bei ſeinen Nachahmern faſt ohne Ausnahme im Gebrauch geblieben iſt. Daß Francesco aber in Tempera nachgeholfen hat, ergibt ſich ſchon aus den Eiern und Leim „pro reactis picturarum“, im o. a. Ausgabe-Buch. Der Ausdruck in den Geſichtszügen wie in Haltung und Bewegung der Geſtalten iſt von ſprechender Lebendigkeit und Wahrheit; die Formen ſteigern ſich bei den Engeln zu idealer Schönheit; bei ernſten Männerköpfen, wie beim Dankgebet im Schlußbild, zu wirklicher Größe. Im Aufbau findet eine ſymmetriſche Anordnung nur im transſcendentalen Gebiet des Himmels ſtatt. — Leider haben dieſe Fresken durch Uebermalung und mehr noch durch frevelhaftes Einmauern hoher Grabmonumente in dieſelben gelitten, und ſind jetzt bis auf wenige Reſte verſchwunden.

Die Wand zwiſchen den beiden Eingängen hatten die Piſaner für die Verherrlichung ihrer Stadtpatrone beſtimmt, und begannen i. J. 1377 mit der Geſchichte des H. Ranieri, die ſie dem Maler Andrea da Firenze übertrugen.**) Sie wird in

*) Abbildung in m. Denkmalen I. Taf. 36.

**) Daß ſie nicht von Symon von Siena, wie Vaſari angegeben, ſein konnten, habe ich ſchon des Stylunterſchieds wegen in m. Beiträgen p. 111 behauptet; ſeitdem hat Bonaini (Memorie etc. p. 104) im Domarchiv die Nachricht gefunden, daß Andrea da Firenze (vielleicht Andrea di Riſtori,

6 Bildern, in 2 Reihen über einander erzählt. „S. Ranieri verläßt weltliche Geſellſchaft, namentlich junge Mädchen, denen er vorher noch zum Tanz aufſpielt, und folgt dem Beato Alberto Leccapecore ins Kloſter S. Vito, wo ihm in Gegenwart ſeiner frommen Aeltern Chriſtus erſcheint, ihm ſeine Sünden zu vergeben. Nun ſchifft er ſich nach dem gelobten Lande ein, vertheilt alle ſeine Habe, nimmt das Kleid eines Eremiten und wird vor den Thron der h. Jungfrau getragen. Danach verharrt er 40 Tage in Gebet und Faſten in der Kirche und dem Kloſter des H. Grabes zu Jeruſalem unter vergeblichen Anfechtungen des Teufels und verſcheucht zwei Löwinnen durch das Zeichen des Kreuzes auf dem Wege nach dem Berge Tabor, wo ihm Chriſtus zwiſchen Moſes und Elias erſcheint. Vor ſeiner Rückkehr läßt er das Brot in den Händen einer Wohlthäterin immer von neuem wachſen.

Soweit Andrea! Welch' eine Kluft trennt ihn von Francesco! und vollends von Symon! Wir ſind dem Andrea ſchon früher begegnet, in dem berühmten Gedankenbild des Capitolo von S. Maria novella in Florenz (p. 324. 336 ff.). Kinder und tanzende Mädchen ſind faſt dieſelben wie dort; es iſt derſelbe mit ungleichem Glück belohnte Schönheitſinn; dieſelbe feine Zeichnung und grünliche Schattierung der weißen Gewänder; daſſelbe trockne röthliche Colorit mit rothbraunen Schatten; ſelbſt dieſelbe zerſtreute Art der Compoſition ohne Gruppierung. Das Nackte iſt gut gezeichnet, wenn auch ohne anatomiſche und oſteologiſche Details, feſt mit rothen Contouren umriſſen. Um aber der

---

geſt. 1392 und in S. Maria novella zu Florenz begraben) 1377 die Geſchichte des H. Ranieri gemalt und daß er 1380 nach Genua geſendet wurde, den Maler Barnaba zur Fortſetzung des Werks zu holen; der inzwiſchen den Auftrag nicht angenommen zu haben ſcheint, da die obern 3 Bilder von einer und derſelben Hand, die untern aber von Antonio Veneziano ſind.

Verlockung seines Teufels zu widerstehen, brauchte Ranieri kein Heiliger zu sein! Der dem Florentiner Werk anhängende Reiz eines Bilderräthsels fällt hier weg; wir haben hier einfache, wenn auch höchst unglaubliche Begebenheiten, eifrig und fleißig vorgetragen, ohne poetischen Schwung, ohne Schönheit der Anordnung noch des Styls, von einem Maler, dem hie und da ein Kopf und Ausdruck überraschend gelungen, der es verstanden, die Scene des Abschieds seines Heiligen vom Vaterhause durch eine Menge theilnehmender Personen zu beleben; ja der sogar wirklich einmal auf fast wunderbare Weise über sich selbst gehoben worden in der schönen, wahrhaft lyrischen Stelle, wo die heilige Jungfrau (ohne Kind) von himmlischen Gestalten umgeben, dem frommen Einsiedler auf sein Gebet erscheint; im Ganzen aber sich Mühe gegeben, seine Prosa reinlich und deutlich zu schreiben.

Im Jahre 1380 wird diese Arbeit aus uns unbekannten Gründen unterbrochen, und da der durch Andrea berufene Stellvertreter Barnaba (da Mutina?) nicht erscheint, bleibt sie liegen, bis sie von Antonio Veneziano wieder aufgenommen und 1386 beendet wurde.*) Hier sieht man zuerst, wie der Heilige sich zur Heimkehr einschifft, auf welcher er in einer sicilianischen

*) Das Document ist vom 10. April 1386, nach welchem ihm für jedes Bild 70 Flor. ausbezahlt werden. Entr. e usc. dell' Opera etc. 1386, 10. Apr. Antonius pictor quondam Francisci de Venetiis habuit et recepit die 10 Aprilis a scripto domino operajo dante ut supra pro pictura trium historiarum inferius Sti. Ranieri in campo santo cum suis coloribus et expensis ad racionem florenorum 70 pro qualibet storia libr. 735. Hier und in spätern Documenten der Domverwaltung von 87, 88 heißt er Antonius pictor quondam Francisci de Venetiis; in einem Document der Opera des Doms von Siena vor 1369 und 1370. Antonio di Francesco da Venezia; womit die Behauptung Baldinucci's, er sei ein Florentiner, widerlegt ist.

Schenke das Waſſer vom Weine ſcheidet, das — ſeiner Ausſage zufolge — der Teufel in Geſtalt einer Katze darunter gemiſcht, und wird in Piſa von den Geiſtlichen des Doms gaſtlich empfangen. Er ſtirbt und ſein Leichnam wird in den Dom von Piſa gebracht. Hier geſchehen Zeichen und Wunder bei Anrufung ſeines Namens, Kranke werden geſund; Fiſcher haben einen reichen Fiſchfang; Uguccione di Guglielmetto wird aus Barbaresken-Händen und aus der Gewalt eines Seeſturmes gerettet. — Dieſe Gemälde haben vielfältig gelitten; doch ſieht man an dem, was erhalten iſt das Beſtreben des Künſtlers, die einzelnen Scenen lebendig, vornehmlich die Wunder glaubwürdig vorzuſtellen; allein weder Motive, noch Formen ſind durchgebildet; der giotteske Styl erſcheint ſehr verflacht, die Ausführung ziemlich flüchtig; Haare ſind behandelt wie Stricke; die Faltenzeichnung iſt willkürlich und ohne Verſtändniß der Formen, die ſich nicht auflöſen laſſen; die Zeichnung überhaupt iſt in hohem Grade oberflächlich.

Die nebenſtehenden Geſchichten der andern beiden Schutzheiligen von Piſa, Epheſius und Potitus, 6 Bilder gleicher Größe, ſind i. J. 1392 von Spinello Aretino gemalt worden.

Spinello's künſtleriſche Thätigkeit erſtreckt ſich über einen großen Zeitraum, und wenn es auch eine höchſt unwahrſcheinliche Angabe Vaſari's iſt, daß er bereits 1331 einen berühmten Namen gehabt, ſo iſt doch ſicher, daß er noch 1408 in voller Thätigkeit geweſen. Dazu war er der handfertigſte Schnellmaler der Zeit, wie er denn — wie wir ſehen werden — die 6 Bilder im Campo ſanto innerhalb eines Jahres gemalt hat. Bei weitem die Mehrzahl ſeiner Wandgemälde ſind zu Grunde gegangen, die Tafeln verſchwunden. Von den Gemälden ſeiner Hand, die mir bekannt geworden, halte ich die Paſſionsgeſchichte Chriſti in der (ehemaligen) Spezeria von S. Maria novella in

Florenz für sein früheſtes Werk. In 12 Fresken ſind hier die Vorgänge geſchildert vom Handel des Judas mit dem Synedrium, dem Abendmahl, der Fußwaſchung, dem Gebet am Oelberg, der Gefangennehmung zum Verhör vor Pilatus, zur Verſpottung, Geißelung, Kreuztragung und Kreuzigung, Grablegung und Auferſtehung. Eine friſche und kräftige Phantaſie, eine warme Empfindung und Verſtändniß des Ausdrucks ſprechen aus dieſen Bildern, die zwar weder im Styl eine eigenthümliche Wandlung, noch in der ohnehin ſehr flüchtigen und plumpen Zeichnung einen Fortſchritt zeigen, die ſich aber doch durch eine kräftige, ſatte Farbengebung und gute, gleichmäßige Durchführung auszeichnen. *)

Eine zweite Arbeit Spinello's in Florenz finden wir in der Sacriſtei von S. Miniato in monte, in welcher er in einer reichen Bilderfolge das Leben und die Wunder des H. Benedict geſchildert hat. Hier ſehen wir (unterhalb der — wie es ſcheint von anderer Hand gemalten — Evangeliſten) die Ausfahrt des jungen Benedict aus dem Vaterhauſe; ſein erſtes Wunder, wie er einer Frau ihren zerbrochenen Teller durch ſeinen Segen herſtellt; wie er die Mönchskutte nimmt; im Kloſter lebt; ſich nackt in Dornen und Diſteln legt; als Lehrer auftritt; eine gegen ihn beabſichtigte Vergiftung vereitelt; das Kloſter verläßt; Ungläubige bekehrt und tauft; ferner: wie er einen von einem eingeſtürzten Thurm begrabenen Mönch ins Leben zurückruft; wie er einen Mönch züchtigt, der, vom Teufel verführt, heimlich das

*) Vaſari führt dieſe Malereien nicht an im Leben Spinello's; auch kann ich mich für ihn als Urheber derſelben nur auf mein Urtheil berufen. Denn die Annahme, der Raum wo ſie ſind, ſei der Ueberreſt der 1334 erbauten, 1403 von Spinello ausgemalten längſt zerſtörten Kirche S. Niccolo (cf. Vasari L. M. II. 186. 1.) ſtimmt weder mit Vaſari's Angabe vom Inhalt der Bilder aus dem Leben des H. Nicolaus, noch mit der Malweiſe Spinello's i. J. 1403.

Kloſter verlaſſen hatte; wie er den Fiſchfang eines Armen ſegnet und einen andern Heiligen vom Ertrinken errettet; wie er mit ſeinen Ordensbrüdern den Teufel verjagt, der, den Kloſterbau zu verhindern, ſich auf einen Bauſtein geſetzt, ſo daß er nicht von der Stelle zu bewegen war; wie er den Kaiſer zur Verantwortung zieht und wie dieſer Buße thut, endlich Tod und Apotheoſe des Heiligen.*) Die Bilder ſind wohlerhalten, aber die unglaubliche Roheit des Farbenauftrags verleitet leicht zu der Annahme ſpäterer Uebermalung. Was inzwiſchen die Compoſitionen betrifft, ſo bewährt Spinello darin eine Leichtigkeit der Production, wie keiner ſeiner Kunſtgenoſſen. Sie ſind mit einer Müheloſigkeit und Geſchicklichkeit an die Wand geſchrieben, als hätte es dafür weder Nachdenken, nach Studien bedurft, und ſo ganz aus einem Guß ſind ſie, als wären ſie am Morgen begonnen, am Abend vollendet. Nur von gleichem Werthe ſind ſie nicht. Zu den gelungenſten rechne ich die Beſtrafung des verführten Geiſtlichen.**) Wir ſehen in eine Kloſtercapelle rundbogiger feingegliederter Architektur, in welcher die frommen Brüder vor dem Altar verſammelt ſind. Der Heilige macht den vor dem Altar knieenden Prior auf den vom Teufel verführten, entweichenden Mönch aufmerkſam und ſetzt ihn damit in ſchmerzliches Erſtaunen; dafür erhält er den Auftrag, den Sünder zu beſtrafen und den Teufel auszutreiben, was er zwar nicht ohne Mitgefühl, aber doch kräftig genug ausführt. — Der Teufel aber iſt — wie eine Fliege — nicht leicht zu vertreiben, er kommt zum Schornſtein herein, hatte man ihn durchs Fenſter verjagt, und ſitzt, aus dem Giftbecher vertrieben, auf der zum Kloſterbau beſtimmten Steinplatte, und drückt ſie mit ſolchem Gewicht

*) Sämmtliche Bilder ſind photographiert von Alinari in Florenz.
**) Abbildung in m. Denkmalen I. Taf. 37.

nieder, daß 4 Mönche vergebens ſich bemühen, ſie mit Hebebäumen aufzurichten. Da iſt es denn gut, daß das Kloſter an Benedictus einen Wunderthäter hat, der allein mit in die Luft geſchriebenen Zeichen des Kreuzes den Böſen in die Luft jagt und das phyſikaliſche Geſetz des Hebels wieder zur Geltung bringt. —

Die Mehrzahl der Compoſitionen iſt ziemlich gleichgültig; doch ſind ſie gut in die Räume gepaßt und überhaupt von wirkſamer und deutlicher Anordnung; landſchaftliches und architektoniſches Beiwerk iſt mit nicht mindrer Geſchicklichkeit den Darſtellungen beigefügt; und mit wirklichem Geſchmack und klarem Verſtändniß ſind die Gewänder gezeichnet; und da hier die Hauptfiguren weißgekleidete Mönche ſind, werden dieſe Bilder gegen andere, auf denen geharniſchte Männer, die ihm übel gelangen, vorkommen, immer vorzugsweiſe anſprechen.

Wenn v. Rumohr (a. a. O. II. p. 226) an Spinello „die Eigenthümlichkeit des Wollens und Rüſtigkeit der Leiſtung" als ſeine hervorragenden Eigenſchaften bezeichnet, und ihm deßhalb eine hohe Stellung unter ſeinen Zeitgenoſſen anweiſt, ſo kann man wenigſtens theilweis dem zuſtimmen; auch „die große Lebendigkeit der Bewegung, glückliche Vertheilung im Raume, Derbheit und Wahrheit im Ausdruck der Köpfe ſowie die löbliche Art, das Gefälte zu motivieren und auszuführen" (p. 228), ſind dem Spinello nicht abzuſprechen; wenn von ihm aber (p. 229) das Beſtreben gerühmt wird, „ſchärfer zu charakteriſieren, als bisher üblich war", ſo widerſpricht dem die oft bis zur Unleidlichkeit geſteigerte Monotonie der Köpfe und die jeder Individualität bare Allgemeinheit der Züge. Wo er, wie hier, einen Charakter durch mehre Bilder durchzuführen hatte, trug er daſſelbe Geſicht in derſelben Stellung von einem zum andern über. In der Färbung iſt er hier licht und bunt; die Carnation iſt

aber meiſt kalkig kalt, und zeigt nicht das mindeſte Beſtreben der Naturannäherung. Die Ausführung iſt von einer Flüchtigkeit, die faſt die Grenzen des Schicklichen überſchreitet. War eine Figur untermalt, d. h. der Raum, wo ſie ſteht, nothdürftig mit Farbe gedeckt, ſo wurde ſie mit fingerdicken, braunen Contouren umzogen, und war fertig; jede weitere Nachhülfe für überflüſſig gehalten.

Ueber den Zeitpunkt der Entſtehung der Gemälde in S. Miniato ſind wir nicht unterrichtet; dagegen ſagen uns zuverläſſige Documente der Domverwaltung in Piſa nicht allein, wann er die Geſchichten der HH. Epheſius und Potitus im Campo ſanto gemalt, ſondern auch, daß er dieſe 6 großen Wandgemälde in einem einzigen Jahre ausgeführt hat, und zwar ohne Gehülfen, da deren — was ſonſt geſchehen ſein würde — in dem Buch der Domverwaltung nicht gedacht iſt.*) Vaſari rühmt

*) Ich theile das auch wegen der Bezahlung, namentlich wegen des für die zweite Abtheilung herabgeminderten Preiſes ausführlich mit. Libr. d. Entrata e uscita etc. 1392 p. 67. Magister Spiuellus olim Luce pictor de Aretio qui pingit ystorias sancti Ephisii et Potiti in campo sancto ad interrogationem mei Audreae uotarii etc. fuit coufcssus in veritate se habuisse et recepisse a d. Como de Calmulis operario libr. 232 sold. 17 deu. pis., et fuit coufessus in veritate so habuisse et recepisse a d. Parasoue Grasso olim operario dicte opere antecessore d. Coli libr. 292 et sold. 3. deu. pis. itaque in totum ambas predictas summas fuit coufessus se habuisse et recepisse in totum ad hunc infrascriptum diem pro eius salario et mercede trium ystoriarum per eum de Sto Ephisio pictarum in campo sancto ad racionem flor. 50 de auro pro qualibet ystoria secuudum quod coucorditer tunc dixerunt flor. 150 de auro qui reducti ad libras ad racionem libr. 3 sold. 10 pro quolibet floreuo sunt libre 525 deu. pis. Actum etc. p. 95. Magister Spinellus olim Luce pictor de Aretio, qui piuxit ystorias beatorum Ephizi et Potiti in campo sancto etc., fuit confessus se in veritate habuisse etc. wie oben, pro tribus ystoriis inferioribus ad racionem flor. 40 pro qualibet ystoria et flor. 50 pro ultima libr. 507 et sold. 10 etc. a. d. MCCCLXXXXII indictione XIV die XXI mens. Martii.

diese Bilder als des Spinello schönste vollendetste und am besten ausgeführte Arbeit; während sie in der That ein Denkmal sind seiner äußersten Flüchtigkeit und leichtfertigsten Auffassung und Durchführung seiner Aufgabe; wie er denn — um nur ein Beispiel anzuführen — eine Figur mit dem Obertheil auf dem Rücken, mit dem Untertheil umgekehrt liegend zeichnen konnte. Nur 3 der Bilder haben sich erhalten. Ephesius wird dem Kaiser Diocletian vorgestellt, bekommt den Oberbefehl zur Verfolgung der Christen, wird aber von Christus selbst abgemahnt; — danach empfängt er von einem Engel die Kreuzesfahne und beginnt den Kampf gegen die Heiden; — dafür wird er vom Kaiser zum Tode im Feuerofen verurtheilt, und weil er sich unverbrennlich erweist, enthauptet.

Von den vielen in seiner Vaterstadt ausgeführten Werken hat sich meines Wissens nur ein einziges erhalten: der Sturz der aufrührerischen Engel, ein großes Wandgemälde, das er für die Compagnia di Sant Angelo ausgeführt.*)

Die ernste Aufgabe scheint den Künstler über seine Gewohnheit ernst gestimmt zu haben. Die Anordnung ist feierlich; Christus sitzt in der Höhe auf dem Thron, von einem Chor würdevoller himmlischer Sendboten umgeben; St. Michael ist im heftigen Kampf mit dem siebenköpfigen Drachen; die in die Tiefe geschleuderten Engel sind zu Teufeln verwandelt; Lucifer selbst in eine so abscheuliche Bestie, daß die Sage entstand, er sei dem Maler im Traume erschienen und habe ihn zornig zur Rede gestellt für den Schimpf, den er ihm angethan; worauf Spinello, bis ins Mark erschüttert, einer Krankheit verfallen, die mit seinem baldigen Tode endete.

Auf Tafelbilder scheint Spinello im Allgemeinen mehr Fleiß

*) Gest. von Carlo Lasinio 1821.

verwendet zu haben, als auf Mauergemälde; wenigſtens ſind die mir bekannten Ueberreſte von Altarbildern ziemlich ſorgfältig ausgeführt. Ich verweiſe dafür auf die Tafeln mit Heiligen auf Goldgrund in der Pinakothek zu München; auf die beiden Tafeln mit vielen Heiligen aus Monte Oliveto bei Siena von 1384 im Muſeum von Cöln (ehedem in dem Beſitz des Conſervators Rambour); und auf die Predella des Mittelbildes dieſes zerſtückten Altarwerks von Oliveto, mit dem Tod der Maria, in der Galerie der Akademie zu Siena.

In der Galerie der Akademie zu Florenz iſt ein Altarbild mit der Krönung Mariä und vielen Heiligen, von 1401, im Auftrag der Aebtiſſin Lorenza de' Mozzi von Sta Felicità, ausgeführt von Spinello in Gemeinſchaft mit Niccolo di Piero Gerini und Lorenzo di Niccolo,*) in welchem ebenfalls eine genügendere Berückſichtigung künſtleriſcher Anforderungen wahrzunehmen iſt; und das außerdem auf einen Maler hinweiſt, deſſen Verdienſte wir demnächſt in Betracht nehmen werden.

Das wahrſcheinlich letzte größere Werk Spinello's ſind die Wandgemälde in dem Saal der Prioren des öffentlichen Palaſtes zu Siena, vom J. 1408:**) die Geſchichten des Papſtes Alexander III. (Rolando Bandinelli Seneſe) in 16 Bildern. Der Saal hat ein doppeltes Kreuzgewölbe, das durch einen herabreichenden Bogen verbunden wird. An den reichverzierten Decken ſieht man allegoriſche Geſtalten, von dem ſieneſiſchen Maler Martino di Bartolommeo ausgeführt. Durch die Form der Gewölbe werden an den Wänden 8 Spitzlunetten gebildet, die von Spinello und ſeinem Sohne Parri ausgemalt ſind. Un-

*) Geſt. in der Galleria della I. e. R. Accademia di Belle Arti.

**) Die Belege aus dem Archivio delle Riformagioni von 1408 f. bei v. Rumohr a. a. O. II. p. 226. Danach iſt Vaſari's Angabe, Spinello ſei 1400 geſtorben, falſch.

ter 6 derſelben ſind 3 Räume zu 2 größern und 2 kleinern Darſtellungen benutzt. Die Bilder ſind ſtellenweis ſchwer zu erkennen und noch ſchwerer zu erklären.*) Die Herausgeber des Vasari L. M.**) beſchränken ſich auf die Erklärung von 6 derſelben, und laſſen namentlich die Lunettenbilder ganz beiſeite. Nach ihnen ſieht man auf einem Bilde die Einkleidung Rolando's als Karthäuſer; in einem andern ſeine Krönung als Papſt; in einem dritten, wie er als Pilger verkleidet nach Venedig kommt, aber von Einigen erkannt wird; dann wird der Doge Ziani von ihm mit dem Schwert belehnt, damit er gegen das Heer Otto's, des Sohnes des Kaiſers Friedrich, ins Feld ziehe. Darauf folgt die Seeſchlacht mit dem Sieg der Venetianer; danach der Kaiſerſohn als Gefangener vor dem Papſt auf ſeinem Thron; die Erbauung von Aleſſandria; und die Rückkehr Alexander's nach Rom, bei welcher Gelegenheit er vom Kaiſer und von dem Dogen Ziani, die ihm Steigbügel und Zügel halten, bedient wird. Schon in den Lunettenbildern fängt die Ausführung an, flüchtig zu werden; der Bau der Stadt iſt auf die ungeſchickteſte Weiſe dargeſtellt; die Zeichnung iſt im nahezu höchſten Grade vernachläſſigt; die große Seeſchlacht iſt ein verworrenes, ganz geiſtloſes Bild; dagegen iſt der Einzug des Papſtes in Rom mit Vorliebe behandelt, das feſtliche Gepränge gut geordnet, auch ſonſt einiger Fleiß in der Ausführung ſichtbar.

Kehren wir nach dieſem noch einmal ins Campo ſanto von Piſa zurück, ſo begegnen wir noch einem Maler des 14. Jahrhunderts ſehr eigenthümlicher Art, dem Pietro di Puccio von Orvieto, der bereits am Dome ſeiner Vaterſtadt als Mo-

*) Den vergeblichen Verſuchen v. Rumohr's (a. a. O. II. 228) habe ich (in den Beiträgen p. 120) eine ebenſo ungenügende Auslegung folgen laſſen.

**) II. p. 199.

ſoikarbeiter beſchäftigt geweſen. Durch einen eignen Boten im J. 1390 nach Piſa eingeladen, Arbeiten im Campo ſanto zu übernehmen, kam er 1391 dahin und begann an der Nordwand die Geſchichten des Alten Teſtamentes zu malen, anfangend mit einer höchſt wunderlichen Darſtellung der Schöpfung des Univerſums, indem er einen nahebei die ganze Höhe der Halle einnehmenden Himmelsglobus auf die Wand zeichnete, darüber den Kopf eines bärtigen Mannes, an jeder Seite eine Hand, den Globus zu halten, und unter demſelben die Füße des Mannes, in welchem wir den allmächtigen Schöpfer des Himmels und der Erde zu denken haben, deſſen Größe das Weltgebäude überragt und umſpannt. Wahrſcheinlich iſt er beim Beginn ſeiner Arbeit erkrankt; denn die erſten Zahlungen für ihn im Buche der Domverwaltung betreffen Doctoren- und Apotheker-Rechnungen;*) dann aber — nach Vollendung des ſ. g. Mappamondo, den er durch ein langes Gedicht erläutert hat — geht er zu eigentlich maleriſchen Darſtellungen über: zur Erſchaffung, Sünde und Beſtrafung der erſten Menſchen, dem Opfer der erſten Brüder und dem Brudermord, dem Tod des Kain, dem Bau der Arche, der Sündfluth und dem Opfer Noah's.

Dieſe Gemälde unterſcheiden ſich von allem, was vorher und in der nächſtfolgenden Zeit im Campo ſanto und ſonſt in Toscana gemalt worden iſt, durch eine ſtark ausgeprägte Eigenthümlichkeit, und ſind obenein die einzigen im Campo ſanto, die ſich ohne Retouche im urſprünglichen Zuſtande erhalten haben.**)

*) S. m. Beiträge p. 126, wo auch ſein Monatgehalt (mit 14 Goldgulden) nachgewieſen iſt. Des Buffalmacco Antheil an dieſen Bildern iſt ebendaſelbſt p. 124 widerlegt.

**) Die Flecke, die hie und da Figuren undeutlich machen, ſind unebene Stellen des Grundes, auf denen ſich Staub geſammelt, oder auch hie und da wirklicher Moder, der durch die oben eindringenden Tagwaſſer ſich gebildet; denn bis vor dem J. 1807 war das Campo ſanto ein verfallener

Das Erſte, was ſogleich an dieſen Bildern auffallen muß, iſt, daß ihr Meiſter ſich ganz frei vom Einfluß Giotto's erhalten, oder doch nur in geiſtigſter Weiſe von ihm gelernt hat. Rund und voll iſt die Zeichnung, ganz ohne giotteske Formen; weich und mit richtigem Gefühl für Abrundung die Modellierung; vor allem aber die Färbung ſaftig und mit unverkennbarem Beſtreben der Naturnachahmung. Die Carnation herrſcht vor der Gewandung vor; ſtreng hält der Maler an dem einmal angenommenen Syſtem, aus gelblichen Lichtern durch röthliche Mitteltinten in grünlich braune Schatten überzugehen; in den Gewändern kommen changierende Farben vor, doch ohne Glanzſucht. Ebenſo neu im Verhältniß zu ſeinen Zeitgenoſſen iſt ſein Sinn für Harmonie, der zulieb er jeden Farbenaufwand vermeidet, und die ſpäter in der umbriſchen Schule ſo entſchieden hervortritt, daß man wohl an Beziehungen und Verbindungen denken kann. Dagegen iſt die Zeichnung der nackten Theile bei weitem ſchwächer als die ſeiner toscaniſchen Zeitgenoſſen, oder wenigſtens als ſeine übrigen Vorzüge erwarten ließen, da auf Knochenbau und Musculatur nur in allgemeinſten Ausdrücken Rückſicht genommen iſt. Die Motive übrigens der Darſtellung ſind bezeichnend und ziemlich lebendig, die Phyſiognomien ſehr individuell.

Was inzwiſchen dieſen Malereien noch einen ganz beſondern kunſthiſtoriſchen Werth gibt, iſt: daß ſie unter allen bis zur Zeit in Florenz, Piſa und ganz Toscana gefertigten Mauergemälden die einzigen wirklichen Fresken ſind, ſtückweis auf friſchen Kalk gemalt und vollkommen ausgeführt, nicht wie die

---

gräulicher Ort, in deſſen verfaultem Dach die Schlangen niſteten und deſſen Hallen vom Schmutze ſtarrten, wie mir 1833 der Conſervator C. Laſinio erzählt hat.

andern in Fresco untermalt und in Tempera fertig gemacht.*) Dazu hat ſich Pietro in dieſen Bildern als einen ſchon ſehr geübten Frescomaler gezeigt, der ſeine Farben fließend und glatt aufzutragen verſtand, ohne die Pinſelſtriche ſtehen zu laſſen. Hat er von Giotto gelernt, die Erſcheinungen des wirklichen Lebens zu beobachten, ſo hütet er ſich doch vor dem Fehler ſeiner Nachahmer, die der Wirklichkeit einen größern Spielraum geben, als der Gegenſtand geſtattet. Er verſchmäht allerdings auch die kleinen Züge nicht, er läßt bei Einem, der an der Arche zimmert und ein Nagelloch zu bohren ſich anſtrengt, bei halbzugedrücktem Auge den Mundwinkel verziehen; er holt ſich auch das Vorbild für Hobelnde und Sägende in oder vor einer Werkſtatt am Arno; aber ſeine Bauleute der Arche ſind doch keine Piſaner von 1390, ſie ſtehen mit dem Patriarchen auf gleichem Boden und in derſelben Zeit.

Dieſer Ernſt künſtleriſcher Anſchauung offenbart ſich nun ganz rein in einem zweiten Werk an derſelben Wand, über dem Eingang zur Capella der Familie Aulla, einer Krönung Mariä, vom J. 1391.**) In dieſem Bilde nimmt die Phantaſie des Künſtlers den Schwung einer erhabenen Freude, und ſowenig noch davon auf uns gekommen, ſo fühlen wir doch davor den Pulsſchlag ſeiner warmen Begeiſterung.***) Unter der Pforte

*) Den Uebergang dazu hatte ſchon Francesco di Volterra bei den Geſchichten des Hiob gemacht, ohne aber der Technik ganz Herr zu werden.

**) Im Domarchiv, Entr. etc. von 1391 Bl. 83 ſteht: Magister Pierus de Urbeveteri olim Pucci pictor habuit a domino operario Parasone Grasso libr. 35 den. pis. quas restiterat habere et recipere a D. Parasone Grasso operario dudum pro pictura ystorie virginis coronate in campo santo. Vgl. m. Beiträge p. 129. Vaſari hatte das Bild dem Taddeo Bartoli zugeſchrieben.

***) Der Bewurf mit dem Gemälde iſt großentheils abgefallen; aber die Zeichnung der Compoſition, mit rother Farbe auf dem glatten Grund aufgetragen, hat ſich erhalten.

eines Doms thront Chriſtus und ſetzt mit beiden Händen die Krone aufs Haupt der Jungfrau, die vor ihm kniet. Drei Reihen Engel bilden einen jubelnden und muſicierenden Chor um dieſe mittlere Gruppe.

Es iſt gewiß auffallend, daß Piſa, wo die Wiege der neugebornen Sculptur geſtanden, deren Ruhm ſich über ganz Italien verbreitet hatte, ſich genöthigt geſehen, für die maleriſche Ausſchmückung des Campo ſanto, ſelbſt noch bei Lebzeiten ſeines Erbauers, auswärtige Künſtler zu berufen; um ſo auffallender als ſonſt, wie z. B. in Florenz und Siena, Kunſtliebe und künſtleriſche Kräfte ſich gegenſeitig hervorrufen und fördern. Aus Florenz, Siena, ſelbſt aus Orvieto wurden die Meiſter verſchrieben, denen man die großen Arbeiten im Campo ſanto übertrug, während einheimiſche Maler ſich begnügen mußten, für die Altartafeln von Dorfkirchen oder Privatcapellen in Anſpruch genommen zu werden. Die Mehrzahl dieſer Arbeiten, ſofern ſie ſich erhalten haben, findet man jetzt in der Sammlung der Akademie; ſo unter andern das Altarbild aus S. Orſola von Bruno di Giovanni, deſſen Name 1350 im Malerbuche ſteht und den Vaſari einen Genoſſen Buffalmacco's nennt (II. p. 57). Es ſtellt vor wie die H. Urſula, von ihren Gefährtinnen begleitet, einer über Waſſer ſchwebenden, jugendlichen weiblichen Geſtalt die Hand reicht, was die Errettung Piſa's aus einer Ueberſchwemmung bedeutet; ein Bild, dem es weniger an Schönheitſinn, als an Formenverſtändniß und Gabe der Darſtellung gebricht.*) — Nach Symon von Siena hat ſich ein andrer gleichzeitiger Piſaner, Giovanni di Niccolo gebildet, von welchem

*) Geſt. bei Roſini a. a. O. T. XII.

eine Altartafel aus S. Marta, von 1350 oder 1360, Madonna mit Heiligen in Halbfiguren (auch äußerlich wie Symon's Tafel aus S. Caterina angeordnet) in der Sammlung der Akademie befindet.*) Ebendaſelbſt ſieht man von Lucas Tomé eine Dreifaltigkeit von 1366, Chriſtus am Kreuz, Gott Vater mit der Taube darüber, zwei Heilige zur Seite, leer und trocken; und ein anderes Bild von ihm in der nahen Dorfkirche S. Quirico von 1367. Beſſer ſind die Malereien im „choretto" von S. Martino, vom 28. März 1369, Verkündigung und Beſuch, Geburt des Johannes, Geburt Chriſti, (Joſeph kratzt ſich mit dem Ausdruck tiefen Verdruſſes hinterm Ohr;) Beſuch der Magier und Darſtellung im Tempel; lebensgroße Figuren, theilweis ſchön in den Köpfen und lebendig in der Compoſition, leider ohne ſichere Angabe des Künſtlers in der langen, beſchädigten Unterſchrift. Neruccio di Federigo, der als Gehülfe des Franz von Volterra im Campo ſanto malte, lieferte 1370 der Dorfkirche von Pugnano bei Piſa eine Madonna, die noch daſelbſt zu ſehen iſt, eine handwerksmäßige Arbeit, an welcher nur die offenen Augen des Kindes bemerkenswerth und überhaupt etwas Schönheitſinn wahrzunehmen iſt. 1389 malt Jacobus Michaelis, gen. Giera. 30 Figuren um die Kuppel des Doms, das Stück zu 20 Soldi; eine Madonna von ihm von 1390 bewahrt die Akademie; ebenſo ein Altarbild mit Chriſtus, der Verkündigung und einzelnen Heiligen von Gettus Jacobi 1391, nicht ohne Technik, doch trocken. Von gleichem niedern Kunſtwerth iſt noch eine ziemliche Anzahl Bilder in der Akademie und in den Kirchen Piſa's anzutreffen. Der einzige Piſaner Künſtler der Zeit, der doch vor Vergeſſenheit bewahrt zu bleiben verdient, iſt meines Erachtens Turinus Vanni von

*) Geſt. bei Roſini a. a. O. XII.

Rigoli, einem Dorfe in der Nähe von Piſa. Sein Name kommt in den Kirchenbüchern von 1390 ff. öfter vor. In S. Paolo ripa d'Arno ſieht man von ihm eine ziemlich bedeutende und gut erhaltene Altartafel von 1397. Madonna mit dem Kinde auf dem Thron, zwiſchen den HH. Ranieri und Torpe; zu ihren Füßen zwei Frauen mit Strahlenſcheinen, die eine mit weißen und rothen Roſen, die andere mit Epheu das Haupt umkränzt. Die Zeichnung, durchaus giottesk, iſt lebendig, gefühlt, und namentlich in den Köpfen ſchön zu nennen; die Malerei zeigt eine geübte Hand, aber der Geſchmack in der Bekleidung erinnert mit des heiligen Kindes Bauernjacke ſehr deutlich an Rigoli.

Gleichzeitig mit Turinus Vanni ſind in Piſa noch zwei Maler Andreas und Martinus Bartholomei aus Siena beſchäftigt, die eine ganz beſondere Beachtung verdienen, da ſie, obwohl noch giottesk, auf den nahen Wendepunkt in der Richtung der Kunſt hinweiſen. Andrea hat 1389, 90 und 95 in S. Martino gemalt. Die Wand- und Deckenbilder (Chriſtus, Apoſtel ꝛc.) ſind faſt ganz zerſtört; dagegen haben ſich 7 Bilder an einem Schrank, in der üblichen roſettenartigen Einfaſſung (Formella) erhalten (Chriſtus, Madonna, die Apoſtel Jacobus, Andreas, Petrus, Simon und der Täufer) in guter ſieneſiſcher Manier, mit vollkommener beglaubigender Unterſchrift. Bedeutender, ja ſogar ſehr bedeutend iſt ſein (wahrſcheinlicher) Bruder Martino di Bartolommeo. In der Kirche S. Giovanni Batt. zu S. Roſſore vor dem Florentiniſchen Thor in Piſa haben ſich noch anſehnliche Reſte von Malereien erhalten, welche die Unterſchrift tragen ..... A. D. MCCCLXXXXVI. Mart| inus | Barto|lomei de Senis pinsit totum | opus | istius ecclesie S. Johannis Baptiste.*) An 3 Wänden ſieht man in je 4

*) Bonaini a. a. O. p. 52 ff. meines Wiſſens der Erſte, der ſie aufgefunden.

Reihen Geſchichten des A. Teſtaments von der Schöpfung bis zum Urtheil Salomo's; dazu viele einzelne Heilige; an der Chorwand die Kreuzigung, die Taufe Chriſti im Jordan und das Gaſtmahl des Herodes. — Im Hospital dei Trovatelli zu Piſa iſt von demſelben Meiſter eine Tafel mit der Madonna und den HH. Johannes Bapt., Antonius Abbas, Bartholomäus und Dorothea (die ein Becken mit 2 Flammen hält); in den Giebeln: Chriſtus, Katharina, Jacobus und Agathe.*) — Im Hospital von S. Chiara iſt ein großes Triptychon von 1402—5 (leider nicht mehr ganz vollſtändig), auf deſſen hervorragenden Werth ich bereits in meinen „Beiträgen" (p. 89) hingewieſen, als deſſen Urheber nun durch Bonaini (a. a. O.) Martino di Bartolommeo und Giovanni da Napoli feſtgeſtellt ſind. Mit ausgebreiteten Armen ſitzt das Kind auf der Mutter Schooße; die HH. Johannes Bapt. und Auguſtinus ſtehen auf der einen, Johannes Ev. und Clara auf der andern Seite (die Propheten, Apoſtel und Engel der Predella ſind nicht mehr vorhanden). Die Anordnung iſt die übliche, wonach die Geſtalten architektoniſch getrennt ſind; der Rahmen hat bereits die geſchwungenen, concav-convexen Linien in den Giebeln. Die Zeichnung iſt lebendig, der Styl bei aller Natürlichkeit der Charaktere ideal, ſehr edel in den Formen und von beſondrer Schönheit und Würde in der Gewandung; der Ausdruck der Geſichter iſt von großer Lieblichkeit und Milde, die Färbung kräftig; die Ausführung ſehr fleißig, aber in der freien Weiſe einer geſchickten und geübten Hand.**)

Wir treffen nun in Piſa auf noch einen Meiſter, dem — obwohl er von Vaſari mit Stillſchweigen übergangen worden —

*) Die Unterſchrift lautet: Hoc opus fieri fecit Antonius de S. Cassiano. Martinus de Senis pinxit a. d. MCCCCIII.

**) Geſt. bei Roſini Taf. XXIX. unter dem Namen von Taddeo Bartoli.

eine große Bedeutung in der Entwickelung der Kunſt zugeſchrieben werden muß: Niccolo Petri. Die Kunſt der Malerei war in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in der Hand der Giottiſten, wie wir ſelbſt an hervorragenden Beiſpielen geſehen, in gedankenloſer Handhabung der Schulformen, ohne erneutes und geſteigertes Studium der Natur und der Erſcheinungen des Lebens zum Handwerk geworden und drohte in Verflachung der Gedanken, der Gleichgültigkeit der Darſtellung und der Handfertigkeit der Ausführung von Neuem in Verfall zu gerathen. Wohl hätte von Siena aus, wo der Geiſt der alten Schule, ungeachtet aller Einflüſſe von außen noch immer ſeine Kraft äußerte, eine Gegenſtrömung bewirkt werden können, wenn ausreichende Kräfte vorhanden geweſen wären, wie ſie ſelbſt in Martino di Bartolommeo nicht anzunehmen ſind; und doch war der Erfolg fraglich, wenn die Bewegung nicht von dem Geiſt ausging, der der Kunſt des Jahrhunderts ihre Richtung und Geſtalt gegeben. Aus der Schule Giotto's ſelbſt, im engen Anſchluß an die Auffaſſung und den Styl des Meiſters mußte der Reformator kommen, wenn ſein Beiſpiel Eindruck machen ſollte.

Inzwiſchen ſehen wir hier die Wiederholung einer Erſcheinung, wie ſie die italieniſche Kunſtentwickelung durch Cimabue erlebt hatte. Cimabue hatte durch Neubelebung der unter handwerksmäßiger Behandlung erſtorbenen byzantiniſchen Formen einen Aufſchwung der Kunſt zu bewirken verſucht. Die Erfolgloſigkeit ſeiner Bemühungen trat unter den Händen ſeines Schülers ans Licht, der — weit entfernt neuen Wein in alte Schläuche gießen zu wollen — der italieniſchen Kunſt eine neue Sprache ſchuf, die raſch zur herrſchenden wurde. Aber auch ſie verfiel dem Geſchick alles Irdiſchen, ermattete und veraltete. Da trat Niccolo Petri auf, nicht mit der Schöpfung eines neuen Styls — ſondern mit der Neubelebung der Giottoiſchen Formen. Allein

deren Zeit war abgelaufen; sein Erfolg war wie der des Cimabue, das letzte Aufleuchten des alten Lichtes. Eine neue Zeit begann für die Kunst zu tagen, ihrem Verkünder werden wir an einer andern Stelle begegnen.

Niccolo Petri war ein Florentiner, Sohn des Cierino und am Schluß des Jahrhunderts ein beschäftigter Maler. Wer sein Lehrer gewesen, ist nicht bekannt. Wir haben oben p. 427 seinen Namen mit dem von Spinello in Verbindung gesehen; v. Rumohr *) schreibt diesem sogar einen sichtbaren Einfluß auf ihn zu, den ich indeß — nach Beider Werken zu urtheilen — nur einen abschreckenden nennen kann, da die flüchtigen, ja großentheils leichtsinnigen, phantasie- und empfindungsarmen Darstellungen Spinello's im Campo santo am wenigsten die Quelle sein konnten für die schlagende Richtigkeit der Auffassung, Lebendigkeit der Motive, Tiefe und Stärke des Ausdrucks, für die gewissenhafte Zeichnung und fleißige Ausführung, wie wir sie an den Gemälden Niccolo's in Pisa und auch sonst wahrnehmen. Die Stimmung dieses Künstlers ist vorherrschend ernst, seine Bezeichnung von Gefühlen scharf und ergreifend; die Bewegung seiner Figuren von innen bedingt, seine Zeichnung in dem doppelten Bestreben nach Schönheit und individueller Charakteristik mit einem Erfolg gekrönt, wie er vor ihm nicht erreicht worden, und wie er den naturgemäßen Uebergang zur nächstfolgenden Periode bildet. Nach der vollendeten Technik seiner Gemälde in Pisa zu schließen, hat er ein sehr thätiges künstlerisches Leben geführt, von welchem ich noch zwei verschiedene Belege außerhalb Pisa gefunden.

Seine Pisaner Arbeiten führen uns nach dem Kloster S. Francesco, wo an den 4 Wänden des Capitolo di S. Bona-

*) a. a. O. II. 226.

ventura in einer Reihenfolge von 9 Bildern die Leidensgeſchichte Chriſti dargeſtellt iſt. Die Decke iſt flach und durch Balken unterbrochen; der Grund, ultramarinblau, mit goldenen Sternen beſät, trägt in runden architektoniſchen Einfaſſungen die Spuren von den Bruſtbildern Chriſti, der Evangeliſten und Propheten mit beſchriebenen Schriftrollen in den Händen. Zu beiden Seiten des Eingangs ſtehen Johannes der Täufer und St. Laurentius. An der Wand des Eingangs links beginnt die Reihenfolge mit des Judas ſchmählichem Handel. Er ſteht vor dem Synedrium und empfängt das Blutgeld aus den Händen des Hohenprieſters. Im einknickenden Knie ſpricht ſich die Gebrechlichkeit ſeines Charakters aus; als Einer der Berufenen hat er noch den Schein ums Haupt, aber er iſt blau angelaufen. In den folgenden Bildern ſind meiſtentheils 2 Darſtellungen in einen Raum gefaßt: zunächſt das Abendmahl und die Fußwaſchung, beide jedoch durch Architektur getrennt. *) Chriſtus ſitzt am linken Ende der Tafel, Johannes neben ihm, den Kopf in ſeinem Schooß. Ein tiefer Ernſt liegt auf allen Geſichtern, Alle beobachten eine feierliche Haltung, als feierten ſie das kirchliche Abendmahl, und darum treibt es auch den Judas aus ihrer Mitte. Einen milden Gegenſatz bietet die heitere Architektur des Hintergrundes. Gleichſam als ſollte man unmittelbar neben der hohen Stellung des Gründers einer neuen Kirche an eine der weſentlichſten Tugenden ihrer Bekenner erinnert werden, iſt in einem Nebenzimmer die Fußwaſchung dargeſtellt, in dem Moment wo Chriſtus dem Petrus den Dienſt thut. Aber auch hier iſt, wie im Verlauf der ganzen Arbeit, die ſymboliſche Auffaſſung maßgebend geweſen; nicht auf die Wahrſcheinlichkeit des äußern Vorgangs (durch Motive des Schuhausziehens, Abtrock-

*) Abbildung in m. Denkmalen I. 44.

nens ꝛc.) iſt der Nachdruck gelegt, ſondern auf die moraliſche Bedeutung, und darin liegt die Stärke der Darſtellung, die Wirkung aufs Gemüth. — Das nächſtfolgende Bild umfaßt wieder zwei Begebenheiten: das Gebet am Oelberg und — durch eine Berglinie geſchieden, die Gefangennehmung. Chriſtus kniet oberhalb der vom Schlaf überwältigten Jünger; doch ſo, daß er zugleich über ihnen zu wachen und für ſie zu beten ſcheint; ſeine ganze Stellung zeigt Ergebung mit Bewußtſein ſeiner Beſtimmung. Vom Judaskuß iſt nur wenig zu erkennen; unter der Maſſe der Kriegsknechte treten ſo markierte Phyſiognomien hervor, daß ſie aus dem Leben genommen ſcheinen, während die Apoſtelköpfe mehr ideal gehalten ſind. Hier gerade tritt Niccolo's beſonderes Talent der Individualiſierung leuchtend hervor. Kopf an Kopf drängt ſich die Schaar der Kriegsknechte heran, und in ſo entſchiedenen Gegenſätzen der Geſichtszüge, als habe der Künſtler es darauf abgeſehen, auf die unendliche Mannichfaltigkeit der Charaktere und Formen im Leben hinzuweiſen. Es iſt dieß der bereits von Agnolo Gaddi gethane Schritt zu der nachmals ſo beliebten Anhäufung von Figuren, bei welcher die Künſtler ihre Fortſchritte in naturgemäßer Formenbildung zeigen konnten, zugleich aber auch großentheils den Gegenſtand ihrer Aufgabe und die Klarheit der Darſtellung außer Acht ließen. Chriſtus, indem er ſich nach dem Verräther, bei dem hier auch der letzte Schein des Scheins erloſchen, zum Kuß wendet und den Schergen übergibt, ſucht den jähzornigen Petrus mit der linken Hand zu beſänftigen und des Malchus Ohrverluſt zu verhindern.

Nun folgt auf der dem Eingang gegenüberſtehenden Wand zuerſt die Geißelung und die Kreuztragung*) in 2 Abtheilungen

*) Abbildung der Kreuztragung in m. Denkmalen I. Taf. 45.

deſſelben Bildes. In der Mitte eines Prunkgemachs an eine Säule gebunden, hält Chriſtus die Streiche der Kriegsknechte aus, an denen eine erbitterte Frömmigkeit dieſelbe draſtiſche Kritik mit zerſtörender Hand ausgeübt hat, wie am Judas und allen denen, die in dieſen Begebenheiten ein ſchlimmes Amt verwalten. — Von tief ergreifender Wahrheit iſt das Bild der Kreuztragung und zeigt uns, welche Kräfte in dieſem Künſtler zur Entwickelung drängten. Auf das rührendſte ſpricht die Theilnahme der Frauen an dem entſetzlichen Schickſal, das ihren Herrn betroffen, und ihr ſtummer Schmerz ſich aus. Eine bloße Handbewegung der Magdalena, der ein roher Kriegsknecht den Weg vertritt, ſpricht vernehmlich: „es iſt ja der letzte Liebesdienſt!“ Chriſtus, die Laſt des Kreuzes leichter tragend, als den Schmerz um die Mutter, wendet ſich um nach ihr mit einem Ausdruck im Geſicht, der uns zeigt, daß der Maler den Umfang des Leids, aber auch des Troſtes in ſeiner Seele gekannt und beide tief empfunden hat. Vor allem aber faßte mich immer mit einer Gewalt, als hörte ich die Stimme, das Antlitz einer Frau, die ſich bis zu dem Heiland vorgedrängt, und aus deren thränenvollem Auge nicht ſowohl Mitgefühl als Dank ſpricht. Die Volksmenge, die man ſonſt lärmend und ſpottend auf ähnlichen Darſtellungen zu ſehen gewohnt iſt, geht ernſt und ſchweigend nebenher, und Keiner iſt darunter, ſelbſt kein Hoherprieſter und Schriftgelehrter, dem man das Pochen des Gewiſſens nicht anſähe, der nicht verriethe, daß er in Begriff ſei, einer furchtbaren Unthat Zeuge zu ſein. — Nun folgt an der Stelle hinter dem Altar die Kreuzigung. Leider hat man, um das (herzlich ſchlechte) moderne Altarbild zu ſtützen, Balken in das Bild eingerammt, wodurch — in Verbindung mit eingedrungener Feuchtigkeit — daſſelbe faſt ganz vernichtet iſt. Der altkirchlichen Auffaſſung der Kreuzigung als Vorbild des Weltgerichts entſprechend, ſieht

man hier wie Engel die Seele des begnadigten Schächers ins Paradies tragen, während die Seele des andern in die Gewalt von Teufeln geräth. Weinend und Hände ringend, auch das Blut der Wunden ſammelnd, fliegt eine Schaar von Engeln um den Gekreuzigten, wie ſie Giotto vorbildend (in Padua) dargeſtellt; unten aber um das Kreuz ſteht die Menge des Volks, der Kriegsknechte, der Feinde und Freunde Chriſti, wobei Niccolo wieder ſeine Luſt der Individualiſierung hat walten laſſen. — Von der Kreuzabnahme und Grablegung im nächſten Bilde iſt nur noch der Schimmer übrig. Beide Compoſitionen — ſovie ſieht man — haben zu den beſten der ganzen Folge gehört, und ſtehen der Auffaſſungsweiſe Giotto's am nächſten. Bei der Grablegung wirkt ganz beſonders die Concentration aller Anweſenden, die Keinem etwas anderes erlaubt, als auf das ſchmerzloſe Angeſicht Chriſti zu blicken, oder ſeine durchbohrten Hände zu küſſen. — Das erſte Bild der dritten Wand umfaßt die Auferſtehung Chriſti und ſeine Erſcheinung im Garten. Das Grab, ein antiker Sarkophag, iſt offen; heraus ſteigt der Ueberwinder von Tod und Hölle mit einer Würde und Hoheit, die für jeden andern Sieg zu groß ſein würde. Der rechte Fuß ſteht noch im Sarge, der linke tritt auf deſſen Rand; über einer Tunica, durch die man an einer geöffneten Stelle die Seitenwunde ſieht, umgibt ihn ein weiter Mantel, den er über den linken Arm, der die Kreuzesfahne hält, geworfen; die ganz freie Rechte ſtreckt er aus, als ſolle ſie ſagen: „Tod! wo iſt dein Stachel? Hölle wo iſt dein Sieg?“ Ein Strahlennimbus umgibt die ganze Geſtalt; in ſeinem Antlitz glänzt die Freude. Von den Wächtern am Grabe hat die Zeit wenig übrig gelaſſen, mit Ausnahme von einem, den ſie im Schlaf nicht hat ſtören wollen. Die nebenſtehende Gruppe gehört wieder zu denen, die vorzugweis zum Gemüth ſprechen. Während die Frauen, die

gekommen ſind, den heiligen Leichnam mit Spezereien zu pflegen, ſich nach dem Grabe wenden, erblickt Magdalena den Gärtner, in welchem ſie den Herrn erkennt, fällt vor ihm nieder und ſtreckt verlangend die Arme zu ihm empor; er aber mit abwehrender Handbewegung ſpricht das räthſelhafte Noli me tangere! aus, ohne indeß den Schmerz zu unterdrücken, den er bei dem Verbot ſelber empfindet. — Das zweite Bild dieſer Wand wird allein von der Himmelfahrt eingenommen.*) Von muſicierenden Engeln umgeben ſchwebt Chriſtus, auf einer Wolke ſtehend, empor. Unter ihm am Boden knieen und ſtehen die Apoſtel mit den befreundeten Frauen und werden von zwei herzugetretenen Engeln an ihre ihnen vom Herrn gegebene Beſtimmung erinnert. Einfach, großartig, in feierlicher Ruhe und Verklärung iſt Chriſtus aufgefaßt, ſelbſt durch die lichtere Färbung als überirdiſch bezeichnet, und deutlich der Unterſchied gegen früher hervorgehoben, wo er lebend unter Lebenden dargeſtellt war. — An der Eingangswand macht ſodann die Ausgießung des heiligen Geiſtes, bei welcher die Spötter über die geiſtige Trunkenheit der Apoſtel nicht fehlen, den Schluß der höchſt bedeutenden Bilderfolge.

Alle dieſe Bilder haben Einfaſſungen, in deren arabeskenartigen, meiſterhaft gezeichneten Ornamenten, wie bei der Architektur, antike und mittelalterliche Elemente verbunden ſind.

In der Ausführung zeigt ſich Niccolo als einen geübten Meiſter; aber in der Zeichnung treten allerlei Mängel hervor: den Körperformen fehlt ſehr die Richtigkeit, die Finger ſind etwas lang und gegen die Spitze hin geſchwollen; der Oberkopf ſitzt ſelten ganz richtig auf dem Geſicht; die Verkürzung der Augen in der Dreiviertelanſicht des Geſichts iſt ſelten gelungen, ſo daß

*) Abbildung in m. Denkmalen I, 46.

das Weiße nicht vollkommen vom Augenlied umſchloſſen wird; auch die Form der Lippen, der Naſenſpitze und des Kinns laſſen, namentlich an jugendlichen Köpfen, etwas zu wünſchen übrig. Dagegen haben alle Geſtalten ein rechtes Ebenmaß; die Verbindung der Glieder und ihre Bewegung iſt tadellos, und letztere namentlich ſo fein und richtig empfunden, daß ſich ungeſtraft daran keine Linie verändern ließe. Die Gewänder ſind mit klarem Verſtändniß und gut gedacht zur Unterſtützung der Deutlichkeit von Form und Bewegung der Geſtalten, und in einem einfachen, großen Styl ohne Zufälligkeiten und kleine Brüche gezeichnet. Bei ſchwebenden Engeln freilich gehen die Gewänder in kleine Wölkchen aus.

Daß von eigentlichem Colorit hier ſo wenig, als bei Giotto oder irgend einem Giottiſten die Rede ſein könne, darf als bekannt angenommen werden; doch ſind die Localtöne, obſchon durchaus licht und warm, bei männlichen und bei weiblichen Geſichtern beſtimmt unterſchieden. Die Vermalung iſt vollkommen und zeigt den geübten Meiſter in Fresco; und hier ſcheint er von Spinello wirklich etwas, wenn auch ſehr gemäßigt, ſich angeeignet zu haben: das ſind die breiten Umriſſe, mit denen die Formen umſchrieben ſind, um ihnen für einige Entfernung den Schein der Abrundung zu geben.

Dieſer Capitelſaal iſt unterm 20. April 1390 dem Herrn Lorenzo Ciampolini für ſich und ſeine Erben zur ausſchließlichen ewigen Begräbnißſtatt vom Convent überlaſſen worden, die er mit Gemälden und Betſtühlen ausſtatten laſſen.*) Die Urheberſchaft aber der Gemälde durch Niccolo Petri beſtätigt die Inſchrift, die an einem Tragſtein der Decke, rechts vom Eingang

*) Die Urkunde ſ. in m. Beiträgen S. 202.

angebracht iſt: Nicholaus Petri pictor de Frorencia hoc depinsit opus MCCCLXXXXII ....

Ein zweites großes Werk Niccolo's fand ich im J. 1833 im Franciscanerkloſter zu Prato, in einer offenen Halle des Kreuzgangs, die wahrſcheinlich einſt als Capitelſaal gedient hat. An der Decke ſieht man auf tiefblauem, ſternenbeſäetem Grunde, die Evangeliſten, großartige Geſtalten voll tiefen Ernſtes im Ausdruck und von edler, plaſtiſcher Form der Geſichtszüge und der Gewandung; Lucas als der jüngſte von ihnen; (vielleicht weil ſein Evangelium das jüngſte iſt.) Dieſe Geſtalten, die ſich vom Grund durch deutliche Nähte ſcheiden, ſind wahrſcheinlich ſpäter — etwa um 1420 — eingeſetzt und ſind ſchwerlich von Niccolo. Die Altarwand, dem Eingang gegenüber, iſt von der Kreuzigung Chriſti in der mehrfach wiederkehrenden Weiſe eingenommen, wobei als neu nur der Erzengel Michael mit einem ſchutzbefohlenen Mönch hinzugekommen. Die beiden Seitenwände ſind den HH. Matthäus und Antonius gewidmet, doch nur die Geſchichten aus dem Leben des erſtern erhalten: ſeine Berufung durch Chriſtus zum Apoſtelamt, eine durch Beifügung einer ganzen Zöllner-Wirthſchaft etwas zerſtreute Compoſition; dann die in der Legende verzeichnete Wiedererweckung des geſtorbenen Königskindes, wobei das Bewußtſein der Machtvollkommenheit im Heiligen, die Lebensfreude des Kindes und das Dankgefühl der königlichen Mutter vortrefflich ausgedrückt ſind; daneben ſieht man das Martyrium des Heiligen, der, während er Meſſe lieſt, am Altar meuchlings ermordet wird; eine im Ganzen gute, aber ſehr flüchtig ausgeführte Compoſition. An der Eingangswand ſind einige Heilige gemalt, darunter der Täufer Johannes; und hier ſtand*) die beglaubigende, neuerdings übertünchte(?) Inſchrift:

*) noch 1833.

Nicholo di piero cierini dipintore Fiorentino pinse qui con suo colore.

In Florenz begegnen wir Niccolo zunächſt in der Sacriſtei (Capella Rinuccini) von S. Croce (ſo daß es ſcheint, daß er vornehmlich mit den Franciscaner-Minoriten in Verbindung geweſen). Hier ſehen wir 4 Bilder aus der Paſſion, Kreuztragung, Kreuzigung, Auferſtehung und Himmelfahrt an die Wand gemalt, von denen die Kreuzigung, vielmehr Chriſtus am Kreuz mit Johannes und zwei Marien an der einen, drei Heilige (darunter S. Ludwig) an der andern Seite, ein älteres, nicht von Niccolo herrührendes Werk iſt, das wahrſcheinlich die Veranlaſſung zu den 3 andern Bildern gegeben. In dieſen erkennen wir Niccolo ſogleich wieder, obſchon auf einer — gegen Piſa — frühern Stufe der Entwickelung, mit denſelben Motiven der Darſtellung, aber ohne die ſpäter erreichte Durchbildung derſelben. Nur für die Auferſtehung wählt er eine ganz andere, durchaus ſupranaturaliſtiſche Auffaſſung. Chriſtus ſchwebt, die Rechte erhoben, mit der Linken die Kreuzesfahne haltend, über dem geöffneten Sarkophag; zerſtreut und zerſchlagen liegen die Kriegsknechte am Boden; ein Chor von Engeln, je drei von jeder Seite, umgeben anbetend und lobſingend den Auferſtandenen. Man erkennt, daß der Künſtler den Hymnus, den er in Piſa erſt bei der Himmelfahrt angeſtimmt, hier der Auferſtehung widmet; vornehmlich wohl, weil das obere flachdreieckige der Himmelfahrt angewieſene Feld der Entfaltung eines größern Figurenreichthums ungünſtig war. Hier nimmt Chriſtus halb ſchwebend die Mitte ein, die Zeugen ſind knieend zu beiden Seiten in die Ecken gedrückt.

In der Sammlung der Uffizien iſt das „Gebet am Oelberg", im Katalog mit Nr. 6 und dem Namen Giotto's bezeichnet, zuverläſſig ein Werk Niccolo's. Es iſt eine überhöhte

Tafel mit flachem Giebelabſchluß auf Goldgrund. Rechts im Vorgrund liegen die 3 Jünger in tiefem Schlaf; links, zurück und höher kniet Chriſtus in großer Erregung betend; ein ſehr kleiner weißgekleideter Engel bietet ihm einen ſehr großen goldnen Kelch dar; links im Vorgrund kniet der Donator, in ſehr kleiner Geſtalt. Landſchaft und Felſen haben ganz die abſtracte Form der Piſaner Fresken.

Von einem, in Gemeinſchaft mit ſeinem Sohn(?) und mit Spinello für die Aebtiſſin von S. Felicitá gefertigten Triptychon, jetzt in der Sammlung der Akademie zu Florenz, war bereits S. 427 die Rede.

Der Gekreuzigte in der Sacriſtei (Capella Rinuccini) von S. Croce hat eine ſo große Verwandtſchaft mit demſelben Gegenſtand in der Sacriſtei von Ogniſanti in Florenz, daß man wohl nicht fehl geht, wenn man für beide Bilder denſelben Urheber annimmt. Auf dieſelbe Hand weiſen auch die Darſtellungen aus dem Leben des HH. Franz und Ludwig neben einem Crucifixus im alten Refectorium von S. Croce hin, ohne daß bisjetzt eine irgendwie beſtätigte Nachricht über den Künſtler aufgefunden worden. Den Stamm des Kreuzes umſtehen die heiligen Frauen und St. Ludwig, während St. Franz ihn umfaßt. Oben treibt er Zweige, aus denen Propheten und Evangeliſten herauswachſen. Unterhalb des letztgenannten Werkes befindet ſich jene Darſtellung des H. Abendmahls mit überlebensgroßen Geſtalten, die lange Zeit für ein Werk Giotto's gehalten worden,*) offenbar aber in das letzte Drittel des Jahrhunderts gehört, da den Formen des Styls die innere Belebung

*) Als ſolches geſt. v. Ruſcheweyh; Crowe ꝛc. I. 364. D. A. I. p. 299. ſchreiben es dem Taddeo Gaddi zu.

fehlt, der Ausdruck matt, die Ausführung ziemlich roh und handwerksmäßig ist.

In der Schule von Siena hatten sich ungeachtet des eingedrungenen Giottoi'schen Styls noch immer einige Elemente aus alter Zeit erhalten. Allein auch hier war Verflachung eingetreten; wir begegnen weder großen Talenten, noch großen Unternehmungen, und den vorzüglichsten wenigstens nicht in Siena. Der mittelmäßigen Arbeit des Bartolo di Maestro Fredi in San Gemignano ward oben S. 396 bereits gedacht. Spätere Gemälde von ihm, eine Kreuzabnahme von 1382 in der Sacristei der Kirche von Montalcino bei Siena, und eine Krönung Mariä in der Kirche selbst von 1388 sollen besser sein, ohne inzwischen ein tieferes Erfassen des Gegenstandes zu verrathen, wie man an einigen Predellenstücken des letzteren Bildes sehen kann, die in die Sammlung der Akademie zu Siena gekommen: 5 Stücke, Nr. 86—90, dazu noch eine Anbetung der Könige, eine Taufe und das Martyrium eines Heiligen, ausgeführt in geistloser Befolgung der Schulmethode und Manier, ohne Studium der Form und der Natur, sowie ohne Eigenthümlichkeit; Haare wie Papierrollen, immer derselbe kleine Mund mit der ausgeschweiften Oberlippe und den runden Mundwinkeln, dazu mit unmöglich kleinen Augen. — In derselben Sammlung (Nr. 113) ist ein großes Altarwerk, Madonna mit Engeln und Heiligen und der Unterschrift: Jachopus Mini de Senis me pinxit A. D. MCCCLXII, von strengsymmetrischer Anordnung, auch nicht ohne Anmuth in Haltung und Bewegung der Gestalten, aber doch ohne eigentliches Interesse. — Etwas bedeutender ist der Maler Andrea di Vanni, wenn er auch in seiner Vaterstadt in politischen Angelegenheiten mehr gegolten

haben mag, als in künſtleriſchen; wie er denn mehrmals von der Republik als Abgeſandter nach Neapel und Avignon geſchickt worden, und namentlich in Begleitung der H. Katharina den Papſt Gregor XI. zur Rückkehr nach Rom zu bewegen geſucht hat.*) Sein Bildniß der H. Katharina in S. Domenico zu Siena iſt eine ziemlich ſchwache Arbeit, vornehmlich intereſſant nur durch die unmittelbar aus dem Leben genommenen Erinnerungen.**) Ein Madonnenbild von ihm bewahrt das Muſeo in Neapel; ein großes Altarwerk mit 21 Heiligen in beſondern Abtheilungen vom J. 1400 die Kirche S. Stefano in Siena; einen Gekreuzigten mit Maria, Johannes und Magdalena die Sammlung der Akademie daſelbſt Nr. 120.

Giotto und Symon hatten ihre künſtleriſche Thätigkeit über ganz Italien und ſelbſt jenſeit ſeiner Grenzen erſtreckt; die Wirkſamkeit des erſtern iſt ohne Beiſpiel in der Kunſtgeſchichte: er blieb das Vorbild für die Kunſt ſeines Jahrhunderts. Und doch ſehen wir die Nachwirkung in der Spätzeit deſſelben ſich faſt nur auf 2 Orte: Florenz und Piſa beſchränken; ſelbſt Siena bringt nur mäßige Talente und geringe Arbeiten hervor; je weiter wir uns ſodann von der Quelle entfernen, um ſo ſpärlicher fließt ihr Inhalt in den Rinnſaalen der Kunſt.

Noch eine wenigſtens theilweiſe Ausnahme macht Orvieto mit ſeinem herrlichen Dombau, für deſſen Ausſchmückung u. A. Orcagna berufen und thätig war, wo treffliche Werke Symon's als Wegweiſer zu den idealen Höhen der Kunſt aufgeſtellt waren, wo die Bildnerei in Marmor und Erz im reinſten Styl chriſtlicher Kunſt ausgeübt wurde, und die Architektur des Domes ſelbſt die höhere Stimmung aufrecht erhielt.

*) Gaye Cart. I. p. 76.

**) Die Heilige reicht einer überdemüthig frommen Frau die Hand zum Kuß; geſt. bei Roſini a. a. O. II. p. 186.

Hier war dem Meiſter Ugolino di Prete Ilario am 30. Mai die Ausmalung der Hauptaltarcapelle des Domes übertragen worden, wobei ihm gelegentlich die Maler Pietro di Puccio, Antonio di Andreuccio und Francesco d'Antonio als Gehülfen zur Seite ſtanden.*)

Von den 4 Feldern des Kreuzgewölbes nimmt der ſegnende Chriſtus mit dem Evangelium das vorderſte ein, im nächſten zu ſeiner Rechten: ſein Reich im Himmel, repräſentiert durch die Chöre der Engel; zu ſeiner Linken: ſein Reich auf Erden, repräſentiert durch die vom h. Geiſt erleuchteten Heiligen der Kirche. Das vierte Feld gehört der h. Jungfrau, der die Kirche gewidmet iſt und enthält ihre Krönung. An der Wand darunter iſt ihre Himmelfahrt im Beiſein der ſtaunenden Apoſtel abgebildet; an der Wand links ſieht man Patriarchen und Propheten des Alten Teſtaments bis auf Johannes, rechts die Taufe Conſtantin's und die HH. Stephan, Lorenz, Agnes, Lucia und Martin; am Chorbogen Moſes mit den Geſetztafeln. Die genannten Bilder befinden ſich ſämmtlich über einer durchlaufenden Galerie. Unter derſelben iſt an der Oſtwand das Leben der Maria in der üblichen Weiſe in vielen Bildern von der Verſtoßung ihres Vaters an bis zu ihrem Tode vorgeführt; an den Seitenwänden iſt das Leben und Leiden Chriſti nebſt einer Anzahl Heiliger abgebildet. Und unter dieſen Gemälden hatte Pietro di Puccio 30 Halbfiguren von Biſchöfen gemalt, zu welcher Arbeit er ſich am 13. Dec. 1371 verpflichtet hatte.**) Ugolino aber ſcheint ſein Werk erſt 1378 vollendet zu haben, weil bis dahin (und nicht ferner) die Zahlungen an ihn fortgehen. Irgend welche

*) S. Lodovico Luzi a. a. O. Doc. XXXVII.

**) Lod. Luzi a. a. O. Doc. XXXVIII. Den Maler haben wir im Campo ſanto von Piſa um 1390 von ſeiner vortheilhaften Seite kennen gelernt.

eigenthümliche Züge habe ich in dieſen Bildern nicht gefunden. Ugolino gehört zu den Geiſtern dritten Ranges, die ſich nach Kräften an das gute Alte anſchließen, der aber ſowohl die ſieneſiſchen, als die giotto'ſchen Ueberlieferungen ſich angeeignet, ohne ſie zu eigner Schöpferkraft in Fleiſch und Blut verwandelt zu haben. Dennoch gehören ſeine Arbeiten zu den Kunſtdenkmalen der Zeit und waren wohl werth, vor dem völligen Verſchwinden geſichert zu werden.*)

Wenn auch nicht werthvoller, doch in gewiſſer Beziehung intereſſanter ſind die Arbeiten, welche Ugolino früher (1357 bis 1363) in der Capella del ſanto Corporale des Doms, wo das berühmte Reliquiarium des Ugolino di Vieri ſteht, ausgeführt hat.**) Das Wunder von Bolſena, das jeden Zweifel über das Corpus Domini in der Hoſtie beſeitigt, bietet nach verſchiedenen Seiten Anhaltpunkte im Alten wie im Neuen Teſtament, daß der Künſtler durch Ideenverbindungen ſeinem Werk ein gewiſſes poetiſches Gepräge geben konnte. Er hielt ſich für die untern Abtheilungen der Capelle an die Wundergeſchichten und — aus Ehrfurcht oder Bequemlichkeit, vielleicht auch um nicht durch eine abweichende Darſtellung in Ungebildeten einen Zweifel an der wirklichen Wahrheit der Begebenheit aufkommen zu laſſen — an die Reliefbilder des Reliquiariums. Wendet man die Blicke nach oben, zu den beiden Kreuzgewölben der Decke, ſo ſieht man Chriſtum und den ſiebenarmigen Leuchter und darüber die Hoſtie, und darunter die 3 ſchlimmſten Feinde der Menſchheit: Teufel, Welt und das Fleiſch (ein nacktes Weib), gegen welche die Hoſtie den ſicherſten und ſiegreichſten Schutz verleiht. Im nächſten Feld kniet Paulus vor Kelch und Hoſtie am Altar und warnt vor

*) Ein Verdienſt, das ſich im J. 1845 zwei deutſche Maler, Pfannenſchmidt und Bolte, erworben haben.

**) Das Document bei Lod. Luzi XXVIII.

unwürdigem Genuß von beiden; daneben empfängt St. Auguſtinus auf Chriſti Gebot von Engeln das h. Abendmahl und wird Chriſt; und im nächſten Feld ereignet ſich das Wunder, daß ein Crucifix mit Thomas von Aquino ſpricht. — Die Bilder des zweiten Kreuzgewölbes ſind dem Alten Teſtament entnommen. Da iſt Abraham und Melchiſedech, der ihn mit Brot und Wein bewirthet; Abraham, der den 3 Jünglingen, den Sendboten Gottes, Gaſtfreundſchaft erweiſt; Moſes in der Wüſte mit dem Volke beim Mannaregen; und Elias, der von einem Engel mit Brot verſorgt wird. — Ueber den Eingang zur Capella malte Ugolino das Abendmahl und auf die Wand gegenüber die Kreuzigung, eine ſehr figurenreiche Compoſition. — Als Gehülfen Ugolino's bei dieſen Malereien nennt das Domarchiv die Maler Frate Giovanni Leonardelli und Domenico di Meo, von denen ſonſt nichts bekannt iſt.*)

Wenden wir uns weiter nach Süden: ſo finden wir in Perugia, in Umbrien überhaupt noch keine rege, noch weniger eine eigenthümliche Kunſtthätigkeit mit Ausnahme von Aſſiſi, das aber ſeine Kräfte aus Toscana bezog. Rom lag zu tief danieder, als daß auf ſeinem wüſten Boden die Kunſt erwachſen und blühen konnte. Nur in Subiaco, wo bereits Meiſter Conzolus im 13. Jahrhundert einige nicht ganz verächtliche Arbeiten ausgeführt,**) findet man eigenthümliche Malereien aus dem 14. Jahrhundert. Ebenfalls im Sacro ſpeco unterhalb S. Scholaſtica ſieht man Gott Vater inmitten der 9 Engelchöre, den Kampf der guten Engel gegen die abgefallenen Geiſter, das Wunder des Erzengels Michael vom Berge St. Angelo***), die

*) Die beglaubigende Unterſchrift lautet: Hanc capellam depinxit Ugolinus pictor de Urbeveteri anno Domini MCCCLXIV die Jovis, mensis Junii.

**) Bd. I. p. 334.

***) Bd. I. p. 307.

Bestrafung der Schwelgerei; alsdann die Verkündigung, und die Geschichte Christi von der Geburt bis zum Tode.*)

Von neapolitanischen Künstlern dieser Zeit sind wir sehr unvollkommen unterrichtet. Namen wie Stefanone, Simone, Francesco di Maestro Simone, Colantonio del Fiore ꝛc. entbehren der urkundlichen Belege, so daß man Bedenken tragen muß, ihre Namen ins Buch der Geschichte zu schreiben; dagegen sind Malereien, wenn auch nicht ganz unversehrt, erhalten, an denen man den Einfluß Giotto's wahrnimmt. Das bedeutendste Werk der Art dürften die Fresken in der Capella Brancaccia in S. Domenico zu Neapel sein, die einem Maler Angelo Franco zugeschrieben werden und sich jedenfalls durch einen großen Ernst der Auffassung und einen edeln Styl auszeichnen, wenn auch schon die Zeichnung in etwas magerer Naturnachahmung gehalten ist. Das Hauptbild ist ein Gekreuzigter mit Maria und Johannes, Dominicus und Thomas von Aquino. Darüber das Martyrium und die Verklärung des Evangelisten Johannes. Gegenüber sind drei Scenen aus dem Leben der Magdalena gemalt, wie sie Jesum salbt, das Noli me tangere, und ihr Gebet in der Wüste. Viele Stellen sind übermalt; das Erhaltene zeigt eine geübte Hand und einen Meister, dem der sprechende Ausdruck der Gesichtszüge gut gelang; das Noli me tangere ist fast eine Copie nach Giotto's Bild in Padua zu nennen. Eine Zeitangabe über die Entstehung dieser Bilder fehlt; doch scheinen sie gegen Ende des Jahrhunderts gemalt zu sein.

Ein zweites Denkmal giottesker neapolitanischer Malerei aus der Spätzeit des Jahrhunderts befindet sich in S. Antonio Abbate im Borgo;**) es ist ein aus 5 Abtheilungen bestehendes

*) Ich habe diese Bilder nicht selbst gesehen, und berichte nach Schnaase a. a. O. VII. p. 502.

**) Gest. bei d'Agincourt, Peinture II. T. 131. 132.

Altarwerk, mit dem H. Antonius auf dem Thron, von Engeln umgeben, als Mittelbild; mit den HH. Petrus und Franz, Johannes Ev. und Ludwig von Toulouſe in den Nebenfeldern. Es hat die Unterſchrift: A. D. MCCCLXXI. Nicholaus Tomasi de Florẽ picto(r.)*) Der Styl iſt noch alterthümlich giottesk, aber weicher, ein Beſtreben nach Abrundung ſichtbar; Formen und Ausdruck ſind edel, bei den Engeln ſehr lieblich; die Färbung freilich iſt ziemlich leblos grau. Am leidlichſten von Uebermalung verſchont iſt nur das Mittelbild.

Bologna hat nicht allein viele Werke altitalieniſcher Kunſt von außerhalb aufzuweiſen, ſondern auch ſelbſt frühzeitig viele einheimiſche Maler gehabt. Dennoch tritt bei ihnen kein entſchiedener, durch eigenthümliche, ſchöpferiſche Kräfte ausgezeichneter Geiſt hervor. Bologna ſcheint für den Eklekticismus geſchaffen, wie ſpät es auch den Gipfel ſeiner Beſtimmung erreicht hat. Nicht nur, daß es nach allen Seiten hin Beſtellungen macht, ſo geben ſich auch die heimiſchen Künſtler allen Eindrücken hin. Franco hält ſich vom Einfluß Giotto's fern, hält ſich aber an die Byzantiner; Vitale gibt ſich dem Giotto hin, nimmt aber ſeine Gemüthſtimmung nicht in ſich auf; Lippo di Dalmaſio hat einen Anflug von Eigenthümlichkeit, aber keine ausreichenden Kräfte zu ihrer Durchbildung; Symon iſt ein roher Giottiſt und Jacobus ein nur etwas gemilderter. Auch der Miniaturmaler Nicholaus hält ſich auf der Heerſtraße, wenn auch mit gefälligen Aeußerlichkeiten. So vergeht das 14. Jahrhundert ohne neue Ausſaat und ſo erklärt ſich die ſeltene Erſcheinung, daß Bologna nicht Theil nimmt an der zu Anfang des 15. Jahrhunderts eintretenden Bewegung, ſondern noch nach wie vor in der giottesken Manier fortmalt.

*) d. i. de Florencia. Es iſt derſelbe, der bei den neapolitaniſchen Kunſtſchriftſtellern Colantonio del Fiore heißt. S. Schulz a. a. O. S. 170 ff.

Von Franco Bologneſe kennen wir nur das Lob, das ihm Dante neben Cimabue und Giotto ertheilt. Die Madonna, die ich einſt in der Sammlung Ercolani mit ſeinem Namen und dem J. 1312 bezeichnet geſehen, iſt ein charakterloſes Gemiſch byzantiniſcher Formen und moderner Auffaſſung und Zeichnung. (Das Kind wehrt ſich gegen den Verſuch der Mutter, es am Hals zu kitzeln.)*) — „Vitalis de Bononia A. D. 1320" iſt — mit gothiſcher Schrift — ein Madonnenbild in der Pinakothek zu Bologna gezeichnet, deſſen milder gemüthlicher Ausdruck im kleinen Mund und großen offnen Augen bei ſonſt giottesken Formen und lichter Färbung, doch nicht ausreicht, es über die Leiſtungen eines Neruccio in Piſa zu heben.**) Ein zweites Madonnenbild Vitale's von 1345 aus S. Maria de' Denti vor Porta Mammolo zeigt keinen weſentlichen Fortſchritt.***) — Von Lippo Dalmaſio, gen. dalle Madonne, weil er nur Madonnenbilder malte, findet man deren verſchiedene in den Kirchen Bologna's, das vielleicht ſchönſte „Madonna delle velute" in S. Domenico. Vaſari (II. 209), und Crowe ꝛc. II. 209 D. A. eine Madonna zwiſchen den HH. Benedict und Sixtus, al fresco über der Porta San Procolo. Die Bilder haben einen Anflug von Gefühl, aber gleichſam entlehnt von den Sieneſen. Lippo lebte noch 1410. — Von Symon von Bologna iſt in der Pinakothek eine Krönung Mariä (eine zweite von ihm ſah ich auch im Pal. Ercolani); auch die Kirchen Bologna's haben Bilder, vornehmlich Gekreuzigte,†) von ihm; in keinem iſt eine Spur feiner Empfindung oder klarer Anſchauung; er gleicht einem Menſchen, der gedankenleere Reden mit Kraftaufwand vor-

*) Geſt. bei Roſini T. XII.
**) Geſt. bei Roſini T. XI.
***) Geſt. bei D'Agincourt T. 127.
†) Das Bild in S. Giovanni magg. iſt mit 1373 gezeichnet.

trägt. — Um etwas erträglicher iſt Jacobus Pauli, von welchem die Pinakothek eine Kreuzigung und eine Krönung Mariä enthält, ſchwach-gemüthliche Bilder, nicht ganz ungeſchickte, aber geiſtloſe Nachahmungen des giotto'ſchen Styls.

Das Hauptwerk übrigens der Schule hat man in der Kirche der H. Apollonia vor der Porta Caſtiglione zu ſuchen. Dieſe Kirche, bekannter unter dem Namen der Mezzaratta, nach dem Ausſpruch von Lanzi für Bologna in Betreff der Malereien aus dem 14. Jahrhundert das, was für Piſa das Campo ſanto iſt,*) liefert den triſtigſten Beweis für die Geiſtesarmuth der bologneſiſchen Giottiſten.**) In zwei Reihenfolgen ſind Geſchichten des Alten und des Neuen Teſtaments auf beiden Seiten dargeſtellt, deren obere Abtheilung durch eine ſpäter eingezogene Decke in den Dachraum gekommen iſt; darunter Adam's häusliches Leben, der Bau der Arche und einiges andere. Dann ſieht man in der Kirche die Geſchichte Joſeph's in 8 Bildern und die Geſchichte Moſis darunter; gegenüber die Geſchichte Chriſti. Jacobus iſt weicher, aber auch charakterloſer; Symon iſt herb, aber mit einem gewiſſen Gefühl für Bezeichnung begabt, obſchon dieſe leicht in Carricatur ausartet, wie z. B. da, wo die Rotte Kora vor Moſes verſinkt. Für Harmonie, wenigſtens für Kraft in der Farbe, zeigt ſich bei Symon einige

*) Vgl. auch Malvasia Felsina pittrice I. p. 17 ff.

**) Auf der Wand über dem Eingang haben ſich Symon und Jacobus als die Maler der Kirche genannt. Aber in den Statuten der Geſellſchaft di bon Gesù (aus dem 17. Jahrh.) ſteht die Notiz: 1350 Vitale pittore dipinse nella chiesa di S. Maria Mezzaratta; 1360 Lorenzo pittore etc.; 1380 Cristoforo pittore etc.; 1390 Galana pittore etc. Pietro chi negava Cristo ed il lavacro de' piedi. 1398 Giacomo pittore. — Unter der Heilung des Gichtbrüchigen am Teich Bethesda ſteht „Jacobus F." (geſt. bei Roſini II. p. 226); unter der Beſchneidung Jacobus etc. Symon F. Damit hat man wenigſtens die Mittel in der Hand, die Arbeiten dieſer Beiden zu unterſcheiden.

Anlage; Jacobus iſt lichter. Die Gewänder ſind ziemlich gut ausgeführt; doch ſind die Lichter ohne Verbindung aufgeſetzt. Die Wahl der Bekleidung iſt ſehr geſchmacklos; ſo hat Moſes bei der Verkündigung der Geſetze einen kurzen Oberrock an. Stellung, Haltung und Bewegung der Figuren ſind ſo gefühllos als möglich, was bei $^2/_3$ Lebensgröße der Geſtalten noch ſchwerer in's Gewicht fällt, als bei rohen, aber kleinen Holzſchnitten. Ueber dem Eingang iſt die Geburt Chriſti gemalt. Das Altarblatt, eine Madonna, mit der Brüderſchaft der Kirche unter ihrem Mantel, von Chriſtophorus 1380, macht auf keinen größern Kunſtwerth Anſpruch, als die Wandgemälde.*)

In der Capella del Crocefiſſo in S. Giacomo maggiore iſt ein beträchtliches Altarwerk mit der Krönung Mariä, das die Unterſchrift Jacobus Pauli trägt und zwar nicht vom Jacobus der Mezzaratta, aber aus derſelben Zeit zu ſtammen ſcheint. Neben der Krönung ſieht man links die HH. Johannes Bapt. und Antonius, rechts Johannes Ev. und Laurentius; darunter wieder 6 Heilige (Paulus, Petrus, Nicolaus, Auguſtinus ꝛc.) und im Sockel wiederum 6 Heilige, aber in Halbfiguren; außerdem in 5 Bildchen, die aus den Spitzbogen der Einfaſſung herausgewachſen ſcheinen, noch die Verkündigung, Kreuzigung u. a. m. Der Geſammteindruck dieſes Werkes iſt kirchlich ernſt; aber ohne einen Zug von Originalität; im Colorit iſt es mild und doch beſtimmt; die Zeichnung iſt ohne alles innere Leben.

In der Galerie des Palaſtes Colonna in Rom befindet ſich ein Chriſtus am Kreuz mit Maria rechts, Johannes links, und Magdalena das Kreuz umfaſſend, das roh behauen den Anſatz der Aeſte zeigt. Der Styl iſt entſchieden giottesk; aus Johannes ſpricht Empfindung bei ruhiger Bewegung; aus Maria der

*) Geſt. bei D'Agincourt T. 160.

Schmerz in roher Zeichnung; Magdalena weiſt auf die Kreuzigung von Giotto in der Arena zu Padua zurück. Mit gothiſchen Buchſtaben ſteht darunter: Jacobus de auāciis de bononia f. ohne Zeitangabe. — In der Sammlung der Akademie zu Venedig findet man eine Kreuzabnahme im faſt noch byzantiniſchen Styl mit der Unterſchrift: Jacobus Avanzi 1367. — Endlich macht uns die Capelle im Palazzo Piſani zu Padua, dem Reſt der zerſtörten (und ausgemalten) Kirche S. Michele, mit einem Jacobus Veronenſis bekannt, von welchem ſie verſchiedene Gemälde enthält: eine Anbetung der Könige, davon einer das Bildniß des Francesco Carrara ſein ſoll; den Tod Mariä mit Bildnißfiguren, in denen man Bocaccio, Dante, Petrarca und Pietro d'Abano erkennen will; und die mit der Jahreszahl 1397 gezeichnet ſind. Dieſer Jacobus Veronenſis iſt wo möglich von noch geringerer Bedeutung, als die bisher genannten, von denen ich nicht zu ſagen wüßte, ob ſie Einem, Zweien oder Dreien deſſelben Namens angehören. Nur das weiß ich, daß die Vermuthung, Einer von ihnen könnte identiſch ſein mit dem Avanzo Veroneſe in Padua, von welchem ich alsbald ſprechen werde, durch und durch irrig iſt.*)

Gegenüber ſo vielen geringfügigen Leiſtungen einer ganzen Malerſchule von 1300 bis 1400 wird man beſcheiden in ſeinen Anforderungen; und ſo habe ich wirklich nicht ohne einige Freude in der k. Bibliothek in München das Missale Romanum 17. script. per Bartholomeum de Bartholis de Bononia 1374 cum picturis Nicolai de Bononia durchgeſehen. Nach dem Kalender mit ſeinen kleinen aus dem Leben genommenen Bildern, folgt auf dem erſten Blatt die Verkündigung Mariä und das Jüngſte Gericht.

*) Man vgl. meine deßfallſigen Mittheilungen im Kunſtblatt 1841 Nr. 38. und 1847 S. 40.

Für die Verkündigung hat Nichola ſich an das Motiv Symon's von Siena gehalten, aber Hund und Katze der Jungfrau zur Geſellſchaft gegeben. Beim Jüngſten Gericht ſitzt Chriſtus auf einem Thron, umgeben von einem Engelchor, von Maria, Johannes und den Apoſteln; er zeigt ſeine blutenden Wunden; vor ihm auf den Knieen liegt weißgekleidet die Schaar der Begnadigten; die Verdammten ſind nackt und werden von einem Engel fortgetrieben. Unten links ſitzen in einer Höhle viele Greiſe mit Schriftrollen in den Händen und ſcheinen dem Gericht entgegen zu ſehen. Neben ihnen iſt die Hölle mit Satanas, und weiter rechts die Auferſtehung der Todten. Es fehlt zwar ſehr an Formenkenntniß, namentlich bei den nackten Körpern; allein es gibt ſich doch eine gewiſſe Freiheit im Gebrauch des giotto'ſchen Styles, auch ein Sinn für Schönheit kund; der Farbenauftrag iſt fein und gut verſchmolzen. — Es folgen dann noch 28 Darſtellungen aus dem Leben Chriſti, unter denen ſich namentlich das Opfer im Tempel durch Schönheit auszeichnet. Auch ein Blatt mit 4 Reihen Heiliger kann man mit mehr Vergnügen betrachten, als die ganze Mezzaratta.

Ein Beiſpiel für die Langlebigkeit des Giotto'ſchen Styls in Bologna bieten die Malereien in der Capella Bolognini in S. Petronio. Die Capelle iſt im J. 1400 gebaut, und der Inhaber der Capelle, Bartolommeo Bolognini, ſagt in ſeinem Teſtament vom J. 1408, daß ſie noch nicht ausgemalt ſei; gibt aber die dafür beſtimmten Bilder einzeln an, die denn auch mit den nachgehends ausgeführten übereinſtimmen. Es iſt auf der einen Seite eine Krönung Mariä, in Verbindung mit einer Abbildung der Höllenſtrafen; auf der andern die Geſchichte der drei Magier aus Morgenland. Weder das eine noch das andere dieſer Bilder trägt in Auffaſſung, Darſtellung und Ausführung einen Keim des Lebens in ſich; es ſind dumpfe Ausklänge der Vor-

ſchriften Giotto's, an denen eine rohe Zierlichkeit am Ende noch das Beſte iſt. — Dagegen iſt das Altarwerk der Capelle mit einer in Holz geſchnitzten Krönung Mariä mit vielen Heiligen von wirklichem Werth. In der Predella iſt auch die Geſchichte der Magier aus Morgenland abgebildet, und zwar in 8 Bildern, die deutlich das Gepräge der Sieneſer Schule tragen, und von denen das erſte die überraſchende Darſtellung enthält, wie ein Greis mit einer Schriftrolle, Balaam, den Magiern die erſte Kunde von dem bevorſtehenden Weltereigniß gibt.

In der Marc Ancona gab es im 14. Jahrh. einen Maler Alegretto Nucci aus Fabriano, berühmter als Meiſter des Gentile da Fabriano, als durch ſeine Werke, von denen eines, ein Gekreuzigter von Heiligen umgeben (mit der Jahrzahl 1368) im Berliner Muſeum hängt; ein Triptychon mit der Madonna auf dem Thron, umringt von einem Chor von Heiligen in ganz kleinen Figuren, und mit S. S. Antonius Abbas und Julianus auf den Seitentafeln; eine Verkündigung und ein Chriſtus am Kreuz in den Giebeln.*) Hier iſt der Styl Giotto's ſehr durch eine weiche, faſt ſüßliche Empfindung modificiert, wenn auch für die Gewänder die ſtrengen Formen beibehalten ſind; wie auch die Ausführung durch fleißige Behandlung und Fluß der Farbentöne ſich von der flüchtigen Technik der Giottesken unterſcheidet.

Modena hatte in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zwei namhafte Maler: Barnabas und Thomas. Von Barnabas ſind mir mehre Madonnenbilder bekannt, in der Sammlung der Piſaner Akademie, im Berliner Muſeum, im Städel'ſchen Inſtitut zu Frankfurt, anſpruchloſe Andachtbilder lichter Färbung, geſchickter Zeichnung, mit der Richtung auf Schönheit und Anmuth, einer fleißigen, aber nicht breiten Be-

*) Geſt. bei Roſini T. XXIII.

handlung.*) — Thomas iſt bekannt als der Gründer der Malerſchule von Prag, wohin ihn Kaiſer Carl IV. berufen, für welchen er auch im Schloß Carlſtein bei Prag eine Anzahl Gemälde ausgeführt. Von ihm iſt der Capitelſaal in S. Domenico zu Treviſo ausgemalt.

Mailand hat der Schule Giotto's in Giovanni da Milano einen ehrenwerthen Meiſter geliefert, beſitzt aber kein Werk von ihm. Auch ſonſt kein Werk eines Giottiſten. Dagegen haben ſich noch Reſte von Malereien aus dem 14. Jahrh. im Dom von Chiaravalle erhalten, die den Styl der Schule zeigen ſollen.**)

Venedig verdankt, wie wir geſehen haben, ſeinen urſprünglichen Kunſtſchmuck — in Malerei wie in Baukunſt und Bildnerei — ſeinem Verkehr mit Byzanz, von woher es auch die Werthſchätzung äußern Glanzes, reicher Verzierungen, leuchtender Farbenpracht aufgenommen hatte. Dieſer Einfluß konnte hier ſo plötzlich nicht beſeitigt werden, als im übrigen Italien, und ſo finden wir in Venedig den eingedrungenen Geiſt der Giottesken noch ſtark byzantiniſch gefärbt. Ein ſprechendes Beiſpiel dafür iſt „der Tod und die Himmelfahrt Mariä", aus S. Francesco in Vicenza in die dortige öffentliche Sammlung gekommen; ein Bild, auf welchem in der ſpitzbogigen obern Abtheilung Chriſtus, ſchräg emporſchwebend die Seele ſeiner puppenhaft eingewickelten Mutter gen Himmel trägt, wo ſie von Engeln begrüßt wird.***) Es trägt die Unterſchrift: Paulus de Venetiis MCCCXXXIII. Im Jahr 1345 hat dann ein Magiſter Paulus mit ſeinen Söhnen die Bilder an der Rückſeite der

*) Ueber Barnaba di Modena findet man ausführliche Mittheilungen bei Bonaini, Memorie etc. p. 100 ff.

**) Roſini a. a. O. II. 202 f.

***) Geſt. bei Roſini II. 143.

Pala d'oro (im Domſchatz) gemalt, in ähnlicher, nur unvollkommnerer Weiſe.

Zwei Maler Niccolo Semitecolo und Stefano pievano di S. Agneſe kommen in Gemeinſchaft bei einem Bilde vor, das mit dem Namen und der Jahrzahl 1380 gezeichnet aus der Kirche der H. Clara in die Sammlung der Akademie zu Venedig gekommen. Das Mittelbild enthält die Krönung Mariä und zeigt zwar größere Freiheit in der Zeichnung, als die kleinen Bilder aus dem Leben Jeſu von Semitecolo, die das Mittelbild umgeben; doch hat es durch ſeine dunkle Färbung und die mit Goldſtrichen aufgeſetzten Lichter ein ſehr byzantiniſches Ausſehn. Einzelne Compoſitionen aus dem Leben Jeſu erinnern lebhaft an Giotto's Darſtellungen in der Arena zu Padua; aber ohne den byzantiniſchen Einfluß zu verleugnen. — Eine Madonna in Tr. mit ſeines Namens Unterſchrift hängt im VIII. Saal der Akademie, Nr. 259. Von Stefano beſitzt das Muſeo Correr in Venedig eine Madonna mit dem Kind vom J. 1368, bei welcher der Byzantinismus weniger hervortritt.

In gleicher Richtung bewegt ſich auch der Maler Lorenzo Veneziano, von welchem in der Sammlung der Akademie ein Altarwerk aus S. Antonio di Caſtello aufbewahrt wird mit der Verkündigung und der Unterſchrift: MCCCLVII haec tabella facta fuit et hic affissa per pictorem Laurentium. Byzantiniſche Vorbilder ſind unverkennbar; doch ſind die Faltenbrüche ſchärfer, Licht- und Schattenmaſſen geſchieden. Ein zweite Tafel Lorenzo's mit der Verkündigung und den HH. Johannes, Jacobus, Stephanus und Nicolaus, ehedem im Albergo di S. Giovanni Ev. (in der Sammlung der Akademie, Sala XI. 389. 373. 374. 391. 392.) hat die Unterſchrift: MCCCLXXI Laurent. pinxit. Eine dritte, mit Chriſtus in Tr. vom J. 1368 hat das Muſeo Correr.

Mitten aus einer Anzahl unbedeutender, zum Theil werth-

loſer Leiſtungen der lombardiſchen Maler des 14. Jahrhunderts ragen einige Arbeiten von ſolcher Vortrefflichkeit empor, daß ſie alles hinter ſich laſſen, was zugleich mit, oder vor ihnen in Italien entſtanden, und daß ſie einer weit entwickelteren Zeit anzugehören ſcheinen. Der Schauplatz dieſer höchſt überraſchenden Thätigkeit iſt Padua, und namentlich die Capella S. Felice in und S. Giorgo neben S. Antonio.*)

Die im italieniſch-gothiſchen Styl ausgeführte Capelle S. Felice**) (urſprünglich S. Jacopo; ſeit der Hierherverſetzung vom Leichnam des H. Felix im J. 1503 ſo benannt) iſt im J. 1376 von Bonifacio dei Lupi Marcheſe di Soragna errichtet und nebſt dem Altar dem H. Jacobus maj. von Compoſtella, deſſen Orden er und ſeine Familie angehörte, gewidmet.***)

---

*) Gleichzeitig mit Padua ſollte auch Verona genannt werden, wo durch die Herrſcher-Familie der Scaliger die ſchönen Künſte beſonderer Pflege ſich erfreuten, und von wo gerade (mit Wahrſcheinlichkeit) die Künſtler ſtammen, denen Padua ſeinen hervorragenden Kunſtſchmuck verdankt. Da aber die dortigen Werke der Zeit bis auf unſcheinbare Reſte zu Grunde gegangen, und es bedenklich und geradezu zwecklos iſt, auf bloße Berichte aus alter Zeit kunſtgeſchichtliche Darſtellungen geben zu wollen, übergehe ich dieſelben und halte mich an das, was noch vor Aller Augen ſteht. Mit gewohntem Fleiß haben Crowe ꝛc. im II. Bd. Cap. 18 zuſammengeſtellt, was ſich in Verona noch Nennenswerthes aus der Zeit auffinden läßt.

**) Abbildung bei Bern. Gonzati, la Basilica di S. Antonio, Padova 1852. T. 1. p. 174.

***) Das Document der Stiftung iſt in eine Marmortafel am Eingang der Capelle eingegraben und lautet: Anno Dni MCCCLXXVI. Indictione XIIII Nobilis miles et Marchio Soranee Dñs Bonifacius de Lupis fecit fieri hãc capellã ad honorẽ Dei eiũq. glôse matris virgĩs Marie et bti Jacobi majoĩs ap̃li cui' capelle altare consecratũ est nomine ipsi' incliti ap̃li sũp quo de consensu ministri provĩcialis guardian' et fratres hui' ecl̃e qui p̃ tẽpore fuerĩt promiserũt facere celebrari perpetuo singulis dieb' tres missas pro anima p̃dĉi militis omniumq. defũctorũ suorũ et pro his quidẽ firmiter observãdis quoniã omĩs labor optat premium prefat' dñs Bonifaci' reliquit fratrib' p̃dictis añuatim diversis tẽporib' anni centũ et quadũta ducatos auri quo' dare eisdẽ tenẽtur sorores

Die nach der Kirche zu ganz offene Capelle hat mehr Breite, als Tiefe; 6 durch Spitzbogen verbundene Säulen, denen 6 gleiche gegenüber entsprechen, tragen die Vorderwand, an deren Außenseite die Marmor-Statuen der HH. Jacobus, Petrus, Paulus und (wahrscheinlich) Bonifacius und Catharina, als der Schutzheiligen des Stifters und seiner Gemahlin, in Nischen stehen. In der Mitte der Capelle steht ein in ungewöhnlicher Weise hocherrichteter Altar, zu welchem man über 6 Stufen aufsteigen muß, und über welchem die Marmorstatuen der Madonna, des Petrus, Paulus und Jacobus von einem Meister Rainaldino (vom Ende des 14. Jahrh.) stehen, zu denen im J. 1503 noch die Gestalt des H. Felix gefügt worden ist. Zwei Grabmäler zur Rechten und zur Linken des Altars sind in der Tiefe errichtet und an der Wand befestigt. Das eine derselben hat der Stifter der Capelle für sich bestimmt und wie die Inschrift besagt, im J. 1388 eingenommen; das andere enthält die sterblichen Ueberreste der Herren Rolandus, Marsilius, Petrus und Dandulus de Rubeis, Herzogen von Parma, die die Geschichte des 14. Jahrh. als berühmte Feldherrn kennt und die, außerhalb ihres Vaterlandes gestorben, hier bei einem Verwandten ihres Hauses eine ehrenvolle Ruhestätte gefunden.*) Ueber diesem Grabmal ist eine Auferstehung Christi, über dem ersten eine Pietà abgebildet; beide Grabmäler sind durch die getrennte Darstellung der Verkündigung verbunden. Die ganze Capelle ist in all ihren Theilen a fresco ausgemalt und zwar mit der Ge-

minores de Arcelia nova Padue absq. aliquo earûdem gravamine ut ex testamêto antedicti militis plenissime continetur. Der Bau indeß begann, wie aus einem erst neuerdings im Archiv von S. Maria nuova zu Florenz aufgefundenen Document erhellt, erst 1377. S. Gualandi, memorie delle belle Arti Serie VI. p. 135.

*) Ausführliches über sie bei Bern. Gonzati, la Basilica di S. Antonio di Padova, 1852. I. p. 37.

ſchichte des H. Jacobus maj. und einigen bibliſchen Ereigniſſen und Perſonen. Beim Eintritt in die Capelle haben wir uns gegenüber (leider theilweis durch den erſt zur Aufnahme des Leichnams vom H. Felix 1503 hochaufgebauten Altar verdeckt) die Kreuzigung Chriſti, welche die ganze Fläche der drei mittleren Abtheilungen einnimmt. Ueber dieſer, der Symbolik des Altardienſtes entſprechenden Abtheilung, an dem Kreuzgewölbe der Decke iſt als buntbemaltes Relief Chriſtus angebracht, umgeben von den vier Evangeliſten-Zeichen; im öſtlichen Kreuzgewölbe daneben ſieht man die Propheten Jeſaias, Jeremias, David und Daniel; andere Propheten und Apoſtel an den Bändern der Gewölbe, endlich im weſtlichen Kreuzgewölbe die vier Kirchenväter.

An die Gewölbe ſchließen ſich zehn Spitzlunetten mit der Geſchichte des H. Jacobus, die an der öſtlichen Wand ihre Fortſetzung in zwei Gemälden findet; die Weſtwand*) wird von einem Votivgemälde eingenommen, auf welchem unter dem Schutz von SS. Jacobus und Catharina der Stifter der Capelle Marcheſe Bonifacio und ſeine Gattin Catharina dem Throne der Madonna ſich genaht, die der letztern die Hand wohlwollend auf die Schulter legt.**)

Den Bildern der Spitzlunetten und der Oſtwand liegt eine Legende des H. Jacobus maj. zu Grunde, als deren Verfaſſer Jacobus de Voragine, ein Dominicanermönch des 12. Jahrhunderts, genannt wird.***) Die Reihenfolge der Darſtellungen

*) Von dem großen Chriſtoph, der, ganz übermalt, hier früher noch zu ſehen war, hat die eingedrungene Feuchtigkeit jede Spur verwiſcht.

**) Auch dieſes Bild hat durch Feuchtigkeit gelitten.

***) Die Bibliothek von S. Antonio bewahrt 6 bezügliche Codices aus dem 13. und 14. Jahrh. mit dieſer Legende. Vgl. Gonzati a. a. O. I. p. 177.

beginnt in der Lunette der Oſtwand. Der H. Jacobus war von ſeiner Wanderung durch Spanien nach Jeruſalem zurückgekehrt und fand daſelbſt die chriſtliche Gemeinde durch zwei Magier, Hermogenes und Philetus, in Irrlehren geführt. Drei Scenen zeigt das Bild; in der Mitte ſehen wir das Innere eines Tempels und darin eine anſehnliche Verſammlung Männer und Frauen, die mit den Zeichen verſchiedener Theilnahme dem Streit des Irrlehrers mit dem Apoſtel, der auf der Kanzel ſteht, zuhören. Die Frauen nehmen unzweifelhaft Partei für den Apoſtel; die Männer ſcheinen ſich zu beſinnen; ja Einer lüftet die Kapuze, um kein Wort zu verlieren und nach Ueberzeugung ſich entſcheiden zu können.

In der Abtheilung vorher ſieht man einen vorausgehenden Akt. Da ſind — wahrſcheinlich bei der Nachricht von des Apoſtels Rückkehr — die bezeichneten Irrlehrer zuſammengetreten und verabreden einen gemeinſamen Feldzugsplan gegen denſelben. In der Abtheilung aber nachher erhalten ſie ihren Lohn, indem ſich die Geiſter der Tiefe ihrer und ihrer Anhänger unſanft bemächtigen.

Die ganze Darſtellung iſt lebendig und ausdrucksvoll, ungemein einfach und kräftig in der Zeichnung und beſtimmt in der Charakteriſtik. Sähe man nichts mehr von dieſen Gemälden, als die Köpfe der drei Phariſäer, — der Irrthum, ſie für die Arbeit Giotto's gehalten zu haben, wäre verzeihlich. Weit entfernt indeß, ein bloßer Nachahmer Giotto'ſcher Formen zu ſein, iſt der Meiſter dieſer Bilder vielmehr aus dem Geiſte Giotto's hervorgegangen, und bedient ſich der Ausdrucksweiſe deſſelben als der ihm angemeſſenſten, aber mit Freiheit.

Auf das Geheiß des Apoſtels — das ſagt uns das an der Südwand folgende Bild — geben die Teufel ihre Beute wieder her; das Evangelium zeigt ſich in den Flammen als feuerbe-

ſtändig; Hermogenes und Philetus ſind bekehrt und laſſen ſich taufen; die Juden aber, aufs höchſte darüber aufgebracht, rotten ſich zuſammen zur Anklage des Apoſtels. — Eine vortreffliche Compoſition! Mit großer Beſtimmtheit iſt das Gebieteriſche, die ſichere Uebermacht des Heiligen ausgedrückt, mit großer Leichtigkeit und Freiheit die ſchwebende Geſtalt des Magus abgebildet.

Die folgende Lunette — gerade über der Kreuzigung — enthält das Martyrium des Heiligen, leider durch Uebermalung ſehr beſchädigt.*) Der Apoſtel von dem Hohenprieſter Abiatar verklagt, von Herodes Agrippa zum Tod verurtheilt, wird gefangen zum Richtplatz geführt; auf dem Wege dahin heilt er noch einen Gichtbrüchigen; hierauf kniet er nieder, um enthauptet zu werden. — Hermogenes, Philetus und andere ſeiner Schüler eignen ſich den Leichnam an und bringen ihn in ein Schiff. Daſelbſt in Schlaf verſunken, werden ſie unbewußt unter dem Beiſtand Gottes nach Spanien geführt, wo ſie, mit dem Leichnam ans Land geſtiegen, zu dem am Meeresufer erbauten Schloſſe die Schritte lenken. Zugleich wenden ſie ſich an die in dem Lande herrſchende Gräfin, dem Namen und der Geſinnung nach eine „Lupa", um Aufnahme ihres Heiligthums. Dieß der Gegenſtand des Bildes der dritten Lunette der Südwand, das glücklicher Weiſe vortrefflich erhalten iſt und zu den ſchönſten aus dem ganzen Cyklus gehört.**) Wir befinden uns vor dem Portal jenes feſten Schloſſes am Meer; die Freunde des Apoſtels ſind beſchäftigt, den auf Linnen liegenden Leichnam auf einen Stein zu legen, in den er ſogleich einſinkt. Theilnahme, Bewußtſein von der Bedeutung des Todten ſpricht aus jeder Bewegung; links hält das

*) Die „Reſtaurationen" der Malereien dieſer Capelle ſind das Werk des Francesco Zanoni 1771. Gonzati a. a. O. II. Doc. CIII. CIV,

**) Abbildung in meinen Denkmalen der ital. Malerei I. Taf. 39.

Schiff am Ufer, und der Engel am Steuerruder verräth den durch ihn geleisteten Beistand Gottes. Im Innern des Schlosses erscheinen mehre Frauen auf dem Söller, an welche die Ankömmlinge ihre Fragen richten.

Die Antwort der Marchionissa Lupa war ungünstig. Sie schickte die frommen Männer zu dem als grausam gefürchteten König, der sie ohne Weiteres ins Gefängniß werfen ließ. Dieß der Inhalt der beiden Lunettenbilder der Westwand. Nun aber sorgt der Heilige im Himmel für die Befreiung seiner Freunde durch einen Engel; sie entweichen ins Gebirge; ihre Verfolger stürzen mit der unter ihnen zusammenbrechenden Brücke ins Wasser. Diese drei Scenen sind auf der ersten Lunette der Nordwand mit großer Lebendigkeit vorgestellt, namentlich wie Einer der Verfolger sich mit seinem Roß aus dem Wasser an das steile Ufer emporzuarbeiten versucht. Ueberhaupt zeugt die Darstellung für einen Künstler von großen Fähigkeiten und voller Reife derselben; so daß von ihm noch mehr und vielleicht noch Bedeutenderes zu erwarten war. Allein auffallender Weise endigt hier seine Theilnahme an den Malereien der Capelle. Die folgenden Gemälde gehören sämmtlich einem zweiten, und wie es scheint, jüngern Meister, der sich wohl unter ihm gebildet haben mag, da wenn auch nicht der Styl, doch die Technik der frühern ähnlich ist.*)

Das erste Bild dieses zweiten Künstlers stellt die Einfahrt des heiligen Leichnams in den Palast der Lupa vor. Denn

*) Crowe ꝛc. II. p. 236. D. A. II. p. 398 erkennen diesen Unterschied nicht an, sondern halten die Lunettenbilder sämmtlich für das Werk eines und desselben Meisters, der nur für die Ausführung noch andere Hände beigezogen habe. Ich glaube, wenn sie, wie ich es gethan, Gerüste hätten aufrichten lassen, um die Gemälde in unmittelbarster Nähe zu sehen, zwischen uns eine Meinungsverschiedenheit darüber nicht stattfinden würde. Sind wir doch in der Werthbestimmung derselben vollkommen einig.

durch die wunderbare Befreiung der Gefangenen erſchreckt, hatte der grauſame König das Chriſtenthum angenommen. Hermogenes aber und ſeine Freunde waren mit ihrer Bitte zum zweiten Male zur Lupa gekommen, die nun Liſt an die Stelle der Gewalt zu ſetzen beſchloß. Sie geſtattete den Bittenden die Einfuhr, gab aber dazu einen Wagen her, den ſie mit wilden, durchaus nicht zu bändigenden Ochſen beſpannen ließ, in der Hoffnung, daß dieſe mit der ihnen aufgeladenen Laſt durchgehen würden. Aber ein neues Wunder geſchah! Mit dem Zeichen des Kreuzes lammfromm gemacht, zogen ſie willig die heilige Reliquie ins gräfliche Schloß.

Der Unterſchied in der Auffaſſung und im Styl zwiſchen dieſem und den vorhergehenden Bildern iſt — meines Erachtens — ſehr augenfällig. Neue Elemente treten in die Kunſtentwickelung ein. Giotto und die in ſeiner Weiſe die Natur und das Leben der Menſchen für die Bildung der ihnen eigenthümlichen Kunſtſprache anſahen, hielten ſich ſtets an allgemeine Erſcheinungen und Züge, und wieviel ſie auch aus denſelben in die Darſtellung zogen — die ſymboliſche Bedeutung ihres Gegenſtandes ſchreibt immer das Maß vor. Im Fortgang auf dem einmal betretenen Wege der Naturbeobachtung ſchärft ſich der Blick und lehrt beſtimmter individualiſieren. Auf dieſem Punkt des Weges ſteht der zweite Künſtler der Capelle bei dem bezeichneten Bilde; bei ihm tritt mit weitergehender Individualiſierung die Werthſchätzung des Lebens für ſich — wenn auch noch ſchüchtern, doch deutlich — der Kraft der Symbolik entgegen. Der Wagen, auf welchem unter purpurner Decke der heilige Leichnam liegt, iſt von einer Menſchenmenge umgeben, wie die übliche Neugierde ſie für ähnliche Gelegenheiten zuſammenführt, und verſchiedentlich ſich äußern läßt; und der Bauer, der die ſich anſtrengenden Ochſen mit ſeinem Stabe lenkt, zeigt uns

ebenfalls den die täglichen Vorkommniſſe aufmerkſam beobachtenden Künſtler.

Die Folge des eben geſchilderten Wunders war, daß Marchioniſſa Lupa ſich taufen ließ, ihr Schloß in eine Kirche verwandelte, dieſelbe reich beſchenkte und ſo den Grund zu dem berühmten Wallfahrtort San Jago di Compoſtella in Caſtilien legte. Dieß iſt der Gegenſtand des Gemäldes der dritten Lunette an der Nordwand, und mit ihm iſt der obere Cyklus abgeſchloſſen.

Nun folgen zwei große Gemälde an der Oſtwand, die den Heiligen als den Schutzpatron ſeines Ordens zeigen. Sie enthalten den Sieg des Königs Ranimirus über die Saracenen bei Clavigium, und zwar in der erſten Abtheilung die Erſcheinung des Heiligen im Traum vor dem König, den er unter Zuſage ſeines Beiſtandes zum Kampf mit den Ungläubigen aufruft; in der zweiten Abtheilung die ſiegreiche Schlacht gegen die Saracenen, bei welcher S. Jacobus auf den Mauern der feindlichen Stadt geſehen wird und ſie zerſtört. Ueber den Chorſtühlen an dieſer Wand ſind einzelne Heiligenköpfe von ausnehmender Schönheit mit feinem Gefühl für Wahrheit gezeichnet und gemalt.

Die ganze Südwand iſt — wie ich oben ſchon angedeutet — vom Gemälde der Kreuzigung eingenommen. Man wird ſich wundern, daß der Künſtler die beiden Schächer nicht mit in eine Darſtellung von dieſem Umfang gezogen. Allein offenbar hat ihn der Raum gehindert, wie er ihn gezwungen hat, Chriſtum außer Verbindung mit der Mutter zu bringen, die, durch eine Säule von ihm geſchieden, mit den um ſie beſchäftigten Frauen eine ſelbſtändige Gruppe bildet. Durchaus neu iſt der Zug der von dem Schauſpiel Heimkehrenden, der dem Künſtler Gelegen-

heit zu bedeutungsvoller Charakteriſtik Einzelner gab; allein auf der andern Seite fehlte ihm die entſprechende Gruppe und er füllte die leere Stelle mit etwas Landſchaft und dem Grabe Chriſti aus. Die würfelnden Kriegsknechte in der der Maria-Gruppe entgegengeſetzten Abtheilung ſtehen ebenfalls mit dem Ganzen nicht in deutlich ausgeſprochenem Zuſammenhang.*) Dagegen tritt uns im Einzelnen ein überraſchender Reichthum an Motiven lebendiger Darſtellung entgegen; mit Freiheit und Feinheit iſt die Bewegung der Geſtalten ausgedrückt, die Affecte, namentlich des Schmerzes und der Angſt — weniger der Bosheit — ſind ſprechend bezeichnet. Man ſpürt die Giottoiſche Schule, aber wie eine entfernte Familienähnlichkeit: die Zeichnung iſt durchgebildeter und weicher, die Wendungen ſind richtiger, die Formen ſchöner, die Modellierung iſt klarer gefühlt, vor Allem aber die Bedeutung des Colorits in einer durchaus neuen Weiſe erkannt. Dieſes Gemälde iſt großentheils gut erhalten. Es zeigt im Weſentlichen dieſelbe Hand, daſſelbe Form- und Farbegefühl als die Lunettenbilder von der Einfahrt des heiligen Leichnams in den Palaſt der Lupa an bis zu Ende; unterſcheidet ſich ſomit weſentlich von den vorhergehenden Lunetten- und den Deckenbildern, aber auch von den beiden Wandgemälden der Oſtwand, die auf einen nicht bedeutenden und darum gleichgültigen Urheber hinweiſen.

Wer ſind nun die beiden ausgezeichneten Maler der Capelle und wie vertheilen ſich die Gemälde an ſie? Zur unwiderſprechlichen Beantwortung dieſer Frage fehlen uns ganz ſichere Anhaltpunkte, ſo daß die Beſtimmung vorläufig noch eine muthmaßliche bleiben muß, wenn wir auch mit Beſtimmtheit von

*) Von beiden Gruppen gibt Gonzati a. a. O. I. p. 184 f. Abbildungen, die leider! ſehr ungenügend ſind.

Einem Meiſter, Namens Altichiero wiſſen, daß er 1379 in der Capelle gemalt hat.*)

Während dieſes Document nur Einen Meiſter für die Malereien der Capelle nennt, und zwar Altichiero, tritt etwa 60 Jahre ſpäter ein zweiter Zeuge, Michele Savonarola, ein Arzt und großer Kunſtfreund aus Padua, auf, bezeichnet auch nur Einen Meiſter als Maler der Capelle, nennt ihn aber Jacopo Avanzo.**) — Ein dritter beachtenswerther Zeuge iſt der Anonymus bei Morelli, der zu Anfang des 16. Jahrhunderts geſchrieben, oder genauer Girolamo Campagnola Padovano, in deſſen (verloren gegangenem) Brief an Niccolo Leonino Tomeo, „insigne filosofo", Notizen über „die Maler, die den Carrareſen dienten", enthalten waren, und auf deſſen Autorität geſtützt, der Anonymus erzählt, daß die Capelle S. Felice von Jacopo Davanzo und Altichiero Veroneſe ausgemalt worden ſei***); ſo daß durch dieſen Zeugen die beiden erſten Nachrichten

---

*) Das Document hat Gualandi im Archiv des Hoſpitals S. Maria nuova zu Florenz gefunden und in ſeinen Memorie riguardanti le belle Arti Serie VI. Bologna 1845 veröffentlicht. Hier (S. 135) lieſt man bei dem Jahr 1379: „Ancora dado al maestro Altichiero per ogni raxon chaueua a fare con Mess. Bonifatio cussi nel depingere la capella de San Antonio como per la sacrestia come appare nel libro del .... ducati settecento nonantadui d. VII. L. XXXXII." Das erſte der hierher bezüglichen Documente iſt vom J. 1372 und bezieht ſich wie alle folgenden bis zu dem genannten auf die Verträge mit dem Architekten und mit Handwerkern. Sie gehen fort bis zum J. 1382, ohne daß noch ein anderer Malername genannt wird.

**) Michele Savonarola de laudibus Patavii 1440. bei Muratori, Rerum Ital. script. Tom. XXIV. p. 1576, nachdem er die Verdienſte Giotto's gerühmt, ſagt: „Secundam sedem Jacobo Avantii dabimus. qui magnificorum Marchionum de Lupis admirandam capelam veluti viventibus figuris ornavit.

***) „La segonda capela a mano destra che é all incontro della capela del Santo intitolata a S. Felice ovver S. Jacomo Maggiore fu dipinto da Jacomo Davanzo padovano ovver veronese ovver come di-

gewiſſermaßen zu Einer verbunden werden, und uns nur übrig bleibt, die Rollen zu vertheilen.*) Daß dieß auf Grund der mitgetheilten Nachrichten allein nicht wohl möglich iſt, leuchtet ein. Neue Anhaltpunkte müſſen geboten werden, und ſie ſind geboten in den Malereien der neben der Kirche des H. Antonius erbauten Capelle des H. Georg. Dabei iſt feſtzuhalten, daß (abgeſehen von dem Maler der Oſtwand) zwei Maler beſchäftigt waren, von denen Altichiero zuerſt und allein genannt wird; daß die Malereien nothwendig an der Decke und in den Lunetten begonnen ſein mußten, daß dieſe in dem ältern Giottoiſchen Styl ausgeführt ſind, an deſſen Stelle in den beiden letzten Lunetten und bei der Kreuzigung ein neuer, weſentlich anderer tritt; endlich, daß dieſer mit größter Entſchiedenheit und in immer reicherer und ſchönerer Entfaltung in der Capella S. Giorgio erſcheint, während der Styl der ältern Malereien in der Capella S. Felice daſelbſt nicht wiederkehrt.

---

cono alcuni bolognese; e da altichiero veronese, e fu nel 1376 come appare ivi in un sasso; e par tutto d'una mano e molto eccellente, anzi la parte a man manca intrando (an der Oſtſeite) par d'un altra mano e men buona." — Die Ungewißheit über Avanzo's Herkunft wird gelöſt (oder erhöht) durch ein von B. Gonzati veröffentlichtes Document, in welchem ſteht: 1379 die marcij complecta fuit p̄ Avancium vicēn Istoria bti Vicentii Capelle sc̄i pdc̄ti que est in palato Coīs. Vinc. et Dm̄co die XX marcij consecrata fuit etc." Dalla Cronaca di Conforto Pulice da Costoza codice autografo nella biblioteca Gonzati a Vicenza, bei Bern. Gonzati a. a. O. I. p. CXVI.

*) Wenn in dem Document CIII bei Gonzati, dem Bericht des Malers Fr. Zanoni vom 30. Dec. 1771 über den Zuſtand der Malereien der Felix-Capelle wiederum nur Ein Maler, und zwar Jacopo Avanzi, dafür genannt wird, ſo hat das wohl nur die Bedeutung, daß dieſer Name als der berühmtere in der Erinnerung der Menſchen geblieben war; was allerdings zu beachten iſt, um ſo mehr als der ſonſt ſo hochgehaltene Vaſari dieſe Malereien auf Giotto's Rechnung ſetzt, und Baldinucci, Polidoro u. A., ſelbſt Lanzi ihm es nachſprechen.

Die Capelle S. Giorgio wurde zufolge der Ueberschrift über dem Eingang, im J. 1377 vom Ritter Raymundinus de Lupis für sich und die Seinen als Erbbegräbniß erbaut.*) An der Capella S. Felice wurde, wie wir gesehen, von 1372 bis 1382 gearbeitet; die Capella S. Giorgio wird leicht ebensoviel Zeit in Anspruch genommen haben, da zu den Malereien auch ein sehr bedeutendes und kostbares Werk der Sculptur, das Grabdenkmal in der Mitte der Capelle kam.

Die Capelle, über deren Eingang die Marmor-Statue des Stifters zwischen zwei Wappen mit Wölfen steht, und der jedenfalls dem Ritterorden des H. Georg angehörte, ist auf der Grundlage eines Oblongums von etwa 30 : 65 F. gebaut und ungefähr 45 F. hoch, hat ein flaches Dach und ein Tonnengewölbe darunter, hohe und schmale spitzbogige Fenster mit breiten Wandflächen dazwischen. In der Tiefe, hart an der Mauer steht ein Altar und in der Mitte der Capelle, wahrscheinlich über der Gruft, war das Grabmal errichtet. Hier sah man ehedem die 10 lebensgroßen Statuen des Stifters und seiner Angehörigen in vollem Waffenschmuck aus goldverziertem Marmor um den Sarkophag aufgestellt, über welchem sich ein von Säulen getragener Baldachin erhob.**) Decken und Wände, selbst die Fenstervertiefungen waren mit Gemälden bedeckt, die sich theils auf die Familie des Stifters, theils auf die religiöse Bedeutung des Orts bezogen. Der Opfertod Christi als Symbol der Versöh-

*) Oratorium hoc sub auspiciis beati Georgii ubi chondentis est sepulcrum pro eius parentumque ac fratrum et nepotum indelenda memoria miles egregius Raimondinus de Lupis Parmensis Soranee Marchio edificit anno Dni. MCCCLXXVII. de mense novembris.

**) Ich fand ihn schon 1826 in Trümmern; die Statuen zerschlagen oder verstümmelt in den Winkel geworfen, in den Bildern an der Wand aufgehängt, oder in der Stadt zerstreut. Jetzt ist das Grabmal ganz beseitigt.

nung mit Gott; die Krönung Mariä als Symbol der Unſterblichkeit, nehmen die Altarwand, Scenen aus der Kindheit-Geſchichte Chriſti die Eingangswand ein; an der Decke leuchteten auf himmelblauem Grunde die Bildniſſe der Propheten. In 15 Bildern an den Seitenwänden waren die Geſchichten der HH. Georg, Katharina von Alexandrien und Lucia beſchrieben und mit einem großen Votivgemälde in Verbindung gebracht.

Die „indelenda memoria“ des Stifters iſt nicht gar lange beachtet worden. Schon im J. 1582 bemächtigte ſich die fromme Bruderſchaft der „Orefici“ der Capelle und richtete ſie als ihr Oratorium ein, bei welcher Gelegenheit das Grabmal möglichſt beſeitigt, und ein Gemälde im Zeitgeſchmack vor die Kreuzigung geſtellt wurde; mehre andere Bilder vernagelte man mit Käſten und Schränken. Spätere Zeiten ſetzten die begonnene Barbarei fort. Bei der Invaſion der Franzoſen wurde die Capelle als Militärgefängniß benutzt und erlitt nun auch noch die Unbilden des roheſten Muthwillens. Danach gänzlich in Verfall gekommen, diente ſie der Kirche des H. Antonius noch als Kehricht- und Rumpelkammer, für welche es gleichgültig war, daß das Dach dem Regen offen ſtand und der Decke keinen Schutz mehr bot, ſo daß die Malereien herabfallen mußten und daß Staub, Regen und Nebel durch die zertrümmerten Fenſterſcheiben eindrangen und die Gemälde derart bedeckten, daß nur noch die rohen Mauern mit einigen Farbenreſten übrig zu ſein ſchienen. Es hat ſich dieſer Schein bei näherer Unterſuchung als irrig erwieſen und jetzt ſieht man die Capelle wieder (mit Ausnahme der gänzlich zerſtörten Stellen) im urſprünglichen Zuſtande.*)

*) Wen es intereſſiert, zu wiſſen, welchen Antheil ich an der Auffindung und Herſtellung dieſes herrlichſten Denkmals italieniſcher Malerei des 14. Jahrh. habe, den verweiſe ich an das Kunſtblatt 1838 Nr. 6 ff.; auch an mein 1841 bei G. Reimer in Berlin erſchienenes Werk: „Die St. Ge-

Und wenn nun Michele Savonarola im J. 1440 (a. a. O.) von ihr ſchreibt: „Est templiculum Georgio Sancto dicatum, cuius aedificium atque ornatus eius singularis ita oblectant oculos hominum, ut intrantes exitum non quaerant“: ſo iſt dieſer Zuſtand wenigſtens zum Theil wiedergewonnen, und von Neuem wahr, daß wer eingetreten, über der Schönheit, die er hier findet, das Ausgehen vergißt.

Der erſte Blick beim Eintritt fällt auf das große Gemälde der Kreuzigung an der entgegenſtehenden Wand über dem Altar.*) Es nimmt einen Raum ein von 14 F. Breite und 15 F. Höhe, und ſteht zwiſchen den beiden Fenſtern der Südwand.**) Drei Hauptabtheilungen hat das Gemälde, die ſeine ſymboliſche Bedeutung zu Einem Ganzen einigt. Frei über der Menge ragen die Gekreuzigten empor, zwiſchen den beiden Schächern Chriſtus, von wehklagenden Engeln umflattert. Die untere Abtheilung zur Rechten Chriſti enthält ſeine Freunde, die zur Linken ſeine Feinde; ein Vorbild des Weltgerichts, nur daß hier die Frommen weinen, die Böſen triumphieren und der Richter gefeſſelt iſt. Chriſtus iſt todt; aber Leben ſpricht aus dieſem Todtenangeſicht! Nicht um den todten Heiland war es an dieſer geweihten Stelle zu thun, ſondern um den todten Heiland! Wie Chriſti Haupt, ſo iſt auch das des bekehrten Schächers geneigt, dagegen das des Verdammten krampfhaft zurückgezogen. Nicht ganz in gewohnter Weiſe ſind die Rollen an Engel und Teufel vertheilt, und wenn ſonſt einer der letztern die Seele des unbußfertigen Sünders ohne weiteres an ſich

---

orgs-Capelle in Padua;“ deßgleichen an Bern. Gonzati, la Basilica di S. Antonio I. 271. und CXL.

*) Abbildung in meinen Denkmalen ital. Malerei I. Taf. 40.

**) Es iſt im Ganzen gut erhalten; nur das Fußende iſt verletzt und die urſprünglich blaue Luft iſt grau und fleckig geworden.

reißt, ſo vollſtreckt hier ein Engel mit dem Schwert und der abwehrenden Linken das Urtheil, und nur ganz klein, grau und kaum ſichtbar naht der Teufel, die verurtheilte Seele in Empfang zu nehmen.

Das Thema des Ganzen iſt bereits in dieſer Abtheilung klar ausgeſprochen; alles andere iſt nur Entwickelung derſelben Idee, nicht Eingehen in eine neue, oder in die Begebenheit als ſolche. Auch die wehklagenden Engel ſind nicht eine maleriſche Zugabe, ſondern mahnen an die Paſſionsengel im Weltgericht.

In tiefen Schmerz verſenkt, ſehen wir die kleine Gemeinde der Heiligen. In der Art, wie ſich die Frauen um die umgeſunkene Mutter Jeſu bemühen, in der Bewegung jeder Hand, jedes Zuges ſpricht ſich eine Innigkeit der Empfindung aus, als habe der Künſtler eben nur den Schmerz und die Theilnahme vor Augen gehabt; und doch liegt auch hier wieder der Nachdruck nicht auf ihnen, ſondern darauf, daß es die von der Bedeutung dieſes Todes durchdrungenen Heiligen ſind, die in der beſtimmten Beziehung uns erſcheinen. — Die zweite, etwas zurückſtehende Gruppe auf derſelben Seite wird von entfernteren Freunden Chriſti gebildet, an die ſich der Hauptmann, der in ihm den Sohn Gottes erkannte, anſchließt. — Hier zeigt ſich uns ein bedeutender Fortſchritt in der Kunſt der Compoſition, um ſo werthvoller, als er durch Ordnung, nicht durch Minderung des erſtrebten Reichthums gewonnen wird. An die Stelle der horizontal und reihenweis aufgeführten Geſtalten, bildet der Meiſter dieſes Bildes geſonderte, in ſich abgerundete Gruppen und trägt damit ebenſowohl zur größern Schönheit, als zur geſteigerten Deutlichkeit bei. Dabei zeugen dieſe Geſtalten von der feinen Beobachtungsgabe des Künſtlers und ſein richtiges Gefühl für den Ausdruck. Neben dem Hauptmann ſieht man einen

blonden Alten im Turban, der ſich — ſchon halbabgewendet vom Kreuz — nach demſelben umkehrt und wie von einem heiligen Schauer durchrieſelt wird, was mit pſychologiſcher Schärfe und Beſtimmtheit angedeutet iſt.

Inzwiſchen iſt dieſe Gabe der Darſtellung noch kein ganz ſicheres Gut: ſowohl die Magdalena am Kreuz, als die Gruppe der Feinde Chriſti iſt ſchwächer in der Charakteriſtik; doch fehlt es nicht an belebenden Gegenſätzen, wie z. B. zwiſchen der Zerknirſchung der Magdalena und dem Hohn und der Gleichgültigkeit der Feinde Chriſti, oder zwiſchen der Habſucht der Soldaten, die ſich um die Kleidung Chriſti ſtreiten und der liebevollen Theilnahme des Johannes und der Frauen an dem herzzerreißenden Jammer ſeiner Mutter. — Ich füge hier ſogleich die Bemerkung hinzu, daß dieſe Gruppe von einer andern Hand gezeichnet und ausgeführt iſt, als das übrige Bild, das dagegen mit Entſchiedenheit auf den Meiſter der Kreuzigung in der Felixcapelle hinweiſt. Während im ganzen Bilde das ſchon früher als aus einer neuen Naturanſchauung hervorgegangene Formgefühl, eine Vorliebe für Weichheit und Rundung, herrſchend iſt, hält ſich die Mariengruppe noch ſtreng im florentiniſchen, giottesken Styl; indeß ohne Aehnlichkeit mit der energiſchen Zeichnung des ältern Meiſters der Felixcapelle. Und ſelbſt durch das hellere und kältere Colorit unterſcheidet ſich dieſe Gruppe von den warmen und blühenden Farben des übrigen Bildes.

Den halbkreisrunden Raum oberhalb der Kreuzigung nimmt die Krönung Mariä ein, ein Bild, das ich nur einer heiterfeſtlichen Kirchenmuſik vergleichen kann. Die Geſtalten ſind, um ſie in der hohen Entfernung nicht zu klein erſcheinen und dadurch an Wirkung verlieren zu laſſen, über Lebensgröße. Maria ſitzt mit Chriſtus auf einem reich mit architektoniſchem Schnitzwerk verzierten und mit einem rothen Teppich belegten Thron und

empfängt von ihm die Krone des unvergänglichen Lebens. Zu beiden Seiten des Thrones knieen je zwei Engel mit Blumen in Körben, die sie als Opfergaben darbringen. An sie schließt sich ein ganzer Chor mit Lobgesängen, Musik mit Orgeln, Saitenspiel und Posaunen und mit andern Zeichen der Verehrung an. — Was von diesem Bilde erhalten ist,*) zeigt einen Künstler, dem auch bei großen Dimensionen das Feingefühl der Zeichnung und eine vollendende freie und breite Ausführung zu Gebote stand. Für Christus und Maria hat er neue Idealbildungen mit individuellen Zügen erstrebt, ohne sie wirklich zu erreichen, in dem Maße wenigstens, als es ihm bei den Engeln geglückt, von denen einige von überraschender Schönheit sind.

Der Krönung gegenüber an der Nordseite ist die Verkündigung; der Engel und Maria durch ein (vermauertes) Fenster geschieden. Das Bild hat wenig Eigenthümliches, und außerdem durch Uebermalung gelitten. Dagegen üben die beiden darunter befindlichen Bilder von der Anbetung der Hirten und der Könige eine besondere Anziehungskraft aus.

Der Maler führt uns in eine wüste, hügelige Gegend; rechts ragen Thürme und Mauern einer Stadt hervor; links in der Ferne stehen erschrockene Hirten vor dem Engel Gabriel, der sie nach der Hütte weist, in welcher wir Marien und Joseph mit dem neugebornen Kinde erblicken. Die Hirten kommen aus der Bergschlucht heraus und stehen vor Verwunderung still; ja der erste von ihnen ist durch den Anblick des Kindes so verblüfft, daß seine Knie nach innen einknicken. Joseph seinerseits ist über ihre Verwunderung verwundert; auf der andern Seite weidet der Esel das dürre Gras ab. Es ist im Ganzen eine

*) Der Theil zur Rechten (von einer weniger geübten Hand gemalt) hat sehr durch Feuchtigkeit gelitten; der andere ist, bis auf wenige Figuren erhalten. 3 Engel in meinen Denkmalen italienischer Malerei I. Taf. 41.

wohl absichtlich dürftige Darstellung, neben welcher die Pracht und Herrlichkeit des Nebenbildes um so leuchtender hervortreten mußte. Dieß Bild von der Anbetung der Könige ist eine wahre Augenlust, ein Wunder der Schönheit, ein reiches harmonisches Farbenspiel. Die Landschaft ist dieselbe; nur sieht man nach rechts etwas weiter, und dafür nach links nicht so weit. Mit zahlreichem Gefolge orientalischer und occidentalischer Nation, mit Pferden, Hunden und Kameelen sind die Könige vor der Hütte angelangt. Der Greis im gelblich weißen Gewande kniet vor dem Kinde und reicht sein goldnes Weihgeschenk dar; hinter ihm stehen die andern beiden Könige. Im ganzen Bild ist auch nicht die leiseste Spur einer gesuchten Linie; alle Bewegungen sind wahr und schön, und soviel Personen aufgeführt sind, herrscht doch keine Zerstreuung. Joseph steht noch auf seinem Platz, die Stelle aber von Ochs und Esel hinter Maria und dem Kind haben zwei rosige Engel eingenommen.

Unter diesem Bilde ist das von der Darbringung im Tempel. Wir befinden uns vor der Façade einer Kirche, unter deren weitem Mittelthor Simeon steht, das Kind zu empfangen, das sich fest am Brustsaum der Mutter anhält.*) Joseph folgt hinter Maria mit einer Dienerin und den bekannten Opfergaben; hinter Simeon steht Hanna mit Einigen aus dem Volk, die Schriftrolle in der Linken, mit der Rechten prophetisch auf das Kind deutend. Die Handlung geht hinter einer Brüstung vor, die die Gestalten bis ans Knie verdeckt und nur da wo Simeon steht, ganz offen ist. Ich kann nicht umhin, darauf aufmerksam zu machen, daß in diesem Bilde bereits die Typen und der Styl der spätern venetianischen Schule deutlich vorgezeichnet sind.

*) Abbildung in meinen Denkmalen ital. Malerei I. Taf. 42.

Links davon iſt die Flucht nach Aegypten abgebildet.*) Was von dem Antlitz der Madonna noch übrig iſt, verdient die höchſte Bewunderung, wie es einen mächtigen Zauber ausübt. Zugleich mit dem ſeelenvollen Ausdruck iſt eine Anmuth und Lebendigkeit der Farbe über daſſelbe ausgegoſſen, daß man die Wirklichkeit zu ſehen vermeint. Auch das Kind, das mit einem lachenden Blick zur Mutter aufſieht, iſt reizend. Joſeph führt das Thier, auf welchem, vom weiten blauen Mantel bedeckt, die Jungfrau ſitzt; hinter ihnen trinkt ein Bauer aus einer Quelle; tiefer im Bilde ſieht man Hirten mit ihrer Heerde in ihrer Umzäunung.

Die Bilder der Oſtwand ſind dem Titelheiligen der Capelle, S. Georg, gewidmet; es ſind deren ſechs, mit Ausnahme des Votivgemäldes; der Kampf mit dem Drachen eröffnet die Reihenfolge. Die libyſche Stadt Silena nimmt den Hintergrund ein; der König Sevius nebſt der Königin und dem Gefolge ſieht von den Zinnen der Stadtmauer dem gefährlichen Kampfe zu; näher hat ſich ſeine Tochter, die den frommen, durch ſeine Schönheit doppelt ausgezeichneten Ritter mit ihrem Gebet begleitet, zur Behauſung des Drachens herangewagt, der einen vergeblichen Widerſtand leiſtet. — Die Folge des Siegs über den Drachen, das Sinnbild der Sünde, oder auch des Heidenthums, iſt die Bekehrung des Königs Sevius, der — wie das zweite Bild uns erzählt — mit ſeinem ganzen Hof das Chriſtenthum annimmt und vom H. Georg ſich taufen läßt.**) — Wo es irgend anging, hat der Künſtler ſeine Bilder — dem ſchon von Giotto

*) Der größte Theil der Landſchaft und ein Stück von der Madonna iſt abgefallen.

**) Abgebildet in meinem Werk: „Die S. Georgen-Capelle zu Padua" Berlin 1841. Auch bei Gonzati a. a. O. Deßgleichen im Album des Königs Ludwig I. von Bayern.

gegebenen Beispiele folgend — mit Architektur geschmückt und zwar in möglichstem Reichthum. Hier nun benutzt er sie auf das glücklichste, um seiner Darstellung eine größere, kirchlich religiöse Würde zu geben. Die Handlung geht vor einer offenen Kirche vor, in deren Tiefe man den Chor sieht und den mit einem Kreuz und zwei Engeln ausgestatteten Altar. Zwei Seitenschiffe verstärken den feierlichen Eindruck; außerdem blickt man auf das Aeußere der Kirche und ihre Umgebungen. In der Mitte steht ein Taufbecken. Sanft berührt der Heilige mit der Linken das Haupt des vor ihm, mit der Krone in den Händen, knieenden Königs, während die Rechte aus goldenem Becher das geweihte Wasser über ihn ausgießt. Die Königin, die Königstochter knieen erwartungsvoll neben dem König, andere Frauen hinter ihnen. Eine Menge der Großen und Edeln des Reichs sind anwesend; neue Ankömmlinge steigen die Stufen herab, um Theil an der heiligen Handlung zu nehmen; selbst ein Paar Kinder suchen sich ein gelegenes Plätzchen hinter einer Säule, wo sie dem ihnen neuen Schauspiel zusehen können. Wie reich auch die Composition ist, wie mannichfaltig die aufgeführten Charaktere, und demgemäß der Ausdruck — es beherrscht sie Alle der Gegenstand der Darstellung; die Einheit ist auf keine Weise gestört.*)

In der Folge hat sich der Künstler nicht wörtlich an die Legende gebunden, oder seine Quelle war eine andere, als die der Bollandisten. Der Kaiser Diocletian hatte dem 20jährigen Georg, bewogen durch dessen Schönheit, ritterliches Wesen und Standhaftigkeit, die Würde eines Tribunen verliehen, ihn dann aber, da er ihn — den Kaiser — wegen der Christenverfolgung getadelt, und sogar selbst als Christ sich bekannt, ins Gefängniß

*) Das Bild ist, bis auf eine einzige übermalte Stelle, wohlerhalten.

geworfen und vielen grausamen Martern ausgesetzt, aus denen allen Georg unverletzt hervorging, bis zuletzt das Schwert seinem Leben ein Ende machte.

Auf dem ersten der Bilder der untern Reihe trinkt Georg den Giftbecher, dessen peinvoll tödtlichen Inhalt ein Magier bereitet hatte. Erwartungsvoll steht dieser neben dem Heiligen; aber mit heiterm Antlitz und ruhiger Seele leert Georg, von Volk und Wache umringt, den Becher, im Angesicht des Kaisers, der mit seinen Räthen vom Palast aus die Scene und die Wirkungslosigkeit des Giftes beobachtet.

Eine neue Qual ward ersonnen: die Räderung; auch sie schlug in ihr Gegentheil um, wie das nächste Bild uns zeigt.*) In der Mitte des Hofraums vom kaiserlichen Palast steht das künstlich gezimmerte Rad mit den eisernen Haken, die den Heiligen zerfleischen sollen. Er aber, gänzlich entkleidet, darauf gelegt, erhebt Angesicht und Hände betend zum Himmel, und zwei Engel fahren hernieder und zerschlagen das Rad, daß die Stücke um die Marterknechte fliegen, sie zu Boden schlagen und allgemeinen Schrecken verbreiten. Mit bewundernswürdiger Kunst ist der Moment ausgedrückt und die Wirkung durch eine Menge Abstufungen verschieden dargestellt: die Knechte, die Wache, der Magier, Greise, Männer, Knaben, Kinder — alle sind in Schrecken versetzt, aber ein Jedes auf eigene Weise. Nur in der Ferne erscheinen einige ruhige Gesichter, auf denen sich sogar eine gute Wirkung des Wunders zeigt. — Die Architektur dieses Bildes, im glänzenden, venetianisch-gothischen Palaststyl gehalten, ist benutzt, um die weitern Folgen des Ereignisses zur Anschauung zu bringen. Links sieht man, wie, durch das Wunder bekehrt, zwei kaiserliche Beamte von Georg sich taufen lassen;

*) Abgebildet in meinem Werk: „Die S. Georgen-Capelle zu Padua."

rechts ſteht der Heilige vor dem Kaiſer, der ihm Vorwürfe macht über ſeine Rettung und unter Drohungen ſeine Rückkehr zur alten Religion verlangt. In dieſem Bilde ſteigert ſich der Künſtler, ſowohl was Farbenharmonie, Zeichnung und Ausführung ſowie die Wahrheit der Darſtellung betrifft, zu einer Höhe, auf der wir kaum die Meiſter des 15. Jahrhunderts erblicken. Auch iſt das Gemälde vortrefflich erhalten.

Vom nächſten Bilde, dem Tempelſturz, iſt nur die obere Abtheilung noch am Leben, das Uebrige — wie es ſcheint durch Aufrichten eines großen Schrankes — zerſtört. Hier kniet der Heilige auf Befehl des Kaiſers, der auf ſeine Rückkehr zu den alten Göttern gerechnet hatte, vor einem Apollotempel, richtet aber ſein Gebet an den Chriſtengott, infolge deſſen Tempel und Statuen des Heidengottes zuſammenſtürzen.

Darauf folgt der letzte und höchſte Zornausbruch des Kaiſers, der die Hinrichtung des Heiligen mit dem Schwert anordnet. Der Magier, der ihn durch alle Bilder begleitet, ſteht auch hier hinter ihm mit Geberden, die einen letzten Bekehrungsverſuch verrathen. Der ritterliche Jüngling aber, aller ſeiner Würden und Macht beraubt, im langen weißen Gewand, kniet neben dem Henker, die Hände faltend, nieder, um, von der Wache und einer Volksmenge umringt, den Todesſtreich zu empfangen. Die Darſtellung iſt nicht ganz klar, der Henker unthätig, die Menge gleichgültig, die Anordnung ſehr gewöhnlich.

Die Hälfte der obern Wand wird von dem Votivgemälde eingenommen. In vollem Waffenſchmuck knieen, von ihren Schutzheiligen begleitet, die Herren der Soragna vor dem Throne der heiligen Jungfrau, der am rechten Ende des Bildes aufgerichtet iſt, ſo daß die ganze Darſtellung (wie ſpäter ſo häufig von den Venetianern), im Profil genommen iſt, wodurch der feierlich architektoniſche Eindruck der ältern Anordnung durch

einen wenigstens scheinbar natürlicheren verdrängt wird. Wir sehen zunächst dem Thron, zufolge der Unterschriften, Rolandinus, den Vater der Familie und Schutzbefohlnen des H. Georg, und Mathilde, seine Gattin unter dem Schutz der H. Katharina; danach folgen ihre Söhne Montinus, Guido, Bonifacius, der Stifter der Felixcapelle, und Antonius mit SS. Jacobus min., Lucia, Jacobus major und Agnes; sodann ihre Enkel Antonius, vielleicht mit seinem Namenspatron, Simon mit Margarethe, Fulcus mit Martin in Waffenschmuck, und endlich der fünfte der Söhne Raimundinus, der Stifter der Capelle, geleitet wie sein Vater vom H. Georg. — Das Gemälde hat stellenweis gelitten; die Heiligen sind von großer, idealer Schönheit; die Bewegung des die Gebete anhörenden Christkindes ist äußerst lieblich und naiv. Dagegen machen die Bildnißfiguren mit dem unmalerischen, monotonen Eisenzeug und den wunderlichen Helmhörnern und Wölfen keinen erfreulichen Eindruck.

An der gegenüberstehenden Westwand ist in der obern Reihe die anmuthige Legende der H. Katharina in vier Bildern dargestellt, leider! von einer weniger geschickten Hand und obendrein durch die eingedrungene Feuchtigkeit vielfach beschädigt, was namentlich von den beiden ersten gilt. Im ersten wird Katharina vor den Tempel einer heidnischen Gottheit geführt; schon wird das Opferthier geschlachtet; die Jungfrauen knieen zur Anbetung nieder; nur die Königstochter verweigert den falschen Göttern Verehrung. — Dafür muß sie sich verantworten und im zweiten Bilde widerlegt sie die von ihrem Vater herbeigerufenen Philosophen, und übergibt deren Bücher dem Feuer. Das dritte Bild stellt den Versuch dar, sie durch Räderung zu tödten, wie St. Georg. Schön geschmückt kniet links die Königstochter zwischen den Rädern, die ein Blitz vom Himmel und ein Engel mit dem Schwert zerschlägt. Die Verwirrung unter

Henkern und Zuſchauern, den König mit dem Hofgeſinde im obern Stockwerk des Palaſtes eingerechnet, iſt allgemein, und mit vorzüglicher Lebhaftigkeit ausgedrückt.

Das letzte Bild bringt die Hinrichtung der Heiligen auf einem freien Platz. Wiederum in königlichem Schmuck ſehen wir die Heilige auf der Richtſtatt, wo ſie im Beiſein einer Schaar von Kriegsknechten knieend den Todesſtreich empfängt. Auf dem Gipfel eines nahen Berges öffnen Engel einen Sarg, andere ſchweben, ein Leintuch haltend, über der Blutſcene, bereit, den heiligen Leichnam in Empfang zu nehmen.

Die untere Abtheilung derſelben Wand gehört der H. Lucia von Syrakus; die Bilder ſind ſämmtlich von ausgezeichneter Schönheit und gut erhalten. Auf dem erſten Bilde wird die Heilige zur Verantwortung vor den römiſchen Prätor geführt, der unter einer erhöhten Tribune auf dem Throne ſitzt. Edel und feſt, in einen weiten rothen Mantel gehüllt, ſteht ſie vor ihm und ſpricht ihr chriſtliches Bekenntniß aus. — Das zweite Gemälde ſchildert das Wunder, wie keine angewandte Macht im Stande iſt, die Heilige, die zum Richtplatz geführt werden ſoll, von der Stelle zu bewegen.*) Der Schauplatz iſt vor dem Thor unter den Fenſtern des Prätor-Palaſtes. Wie eine Säule ſteht die Heilige, mit gefalteten Händen und zum Himmel gerichtetem Blick. An einem um ihren Leib gebundenen Seil ziehen ſechs Ochſen; ſie werden mit Hieb und Stoß und ſonſt üblichen Ueberredungsmitteln angetrieben; ſie ſtürzen ſchon unter der vergeblichen Anſtrengung zuſammen; Kriegsknechte ziehen und ſchieben an der Heiligen — ſie ſteht unbeweglich, feſtgehalten durch die unſichtbare Hand Gottes. Eine Anzahl Bürger ſieht dem Wunder zu; Einige von ihnen wenden ſich nach

*) Abbildung in meinen Denkmalen ital. Malerei I. Taf. 43.

dem Prätor, der oben auf dem Balcon erscheint, und bedeuten ihn, daß man vergebens alle Mittel anwende, die Verurtheilte von der Stelle zu bewegen; Andere werden durch das Wunder — in ihrem Herzen wenigstens — für den Gott der Heiligen gewonnen. Eine reiche Architektur bildet den Hintergrund der Scene. — Die Darstellung ist voll Leben und Wahrheit, das Ergebniß einer aufmerksamen, gedächtnißfrischen Naturbeobachtung, in welche auch die Thiere mit Auszeichnung eingeschlossen sind. Die Malerei ist bei aller Mannichfaltigkeit des Colorits doch harmonisch, bei aller Tiefe doch klar, im vollen Licht doch ganz kräftig, und steht besonders in der Gruppe der Bürger als ein Kunst-Wunder der Zeit neben dem Wunder der Heiligen.

Auf dem dritten Bilde sind drei Scenen in einen Rahmen gefaßt. Zuerst sehen wir die Heilige, in ihren Mantel gehüllt, in Flammen vor dem Palast unversehrt; der Prätor sieht verwundert, aber verstockt von oben dem Ereigniß zu. Sodann wird im Innern eines Hauses Oel, in einem Kessel gesotten; ein Knecht facht das Feuer mit dem Blasbalg an; die Heilige, ganz entkleidet, mit dem Rücken gegen den Prätor und seine diensteifrigen Schergen gerichtet, wird von diesen mit siedendem Oel übergossen; und da auch dieses Mittel nichts wirkt, läßt der Tyrann sie (in der dritten Abtheilung) mit dem Dolch erstechen.

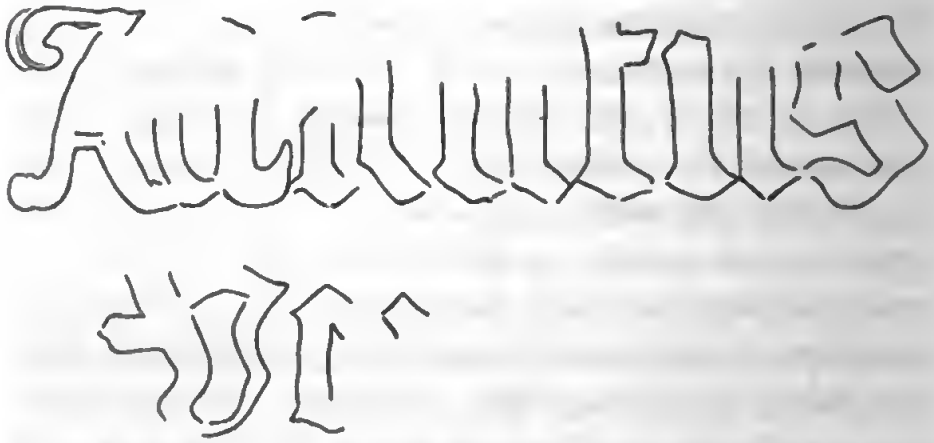
Das letzte Bild aus der Legende der H. Lucia führt uns in die Vorhalle einer Kirche. Im Hintergrunde sieht man in der Abtheilung eines Bogenganges die Heilige mit gebrochenen Augen und blutenden Wunden die Hostie nehmen. Im Vorgrund unter der Halle ist ihr Leichnam auf feierlich ausgeschmücktem Todtenbett ausgestellt. Eine große Anzahl frommer Frauen und Männer jedes Alters und Standes hat sich zur Theilnahme und Verehrung herangedrängt. Alle Vorzüge des Künstlers als Maler steigern sich in diesem Bilde auf den höch-

ſten, ihm möglichen Grad; allein es tritt auch zugleich der in dieſer Richtung unvermeidliche Uebelſtand, wenn auch kaum bemerklich ein: eine zu ſtarke Betonung der Natürlichkeit. Die Geſetze der Verjüngung bei der Entfernung der Geſtalten ſind dem Künſtler klar geworden; die Köpfe verkleinern ſich nicht nur (gegen den Hintergrund zu) ſondern erhalten auch einen leichten Luftton; die Zeichnung iſt — mit geringer Ausnahme — durchaus correct. Der Kopf der Heiligen, mit dem Ausdruck ſeliger Ruhe, zart im gebrochenen Licht, in milder Farbe vollkommen, ſelbſt ganz genügend abgerundet; die Farben von einem Feuer und einer Kraft, wie ſie nur in den beſten venetianiſchen Oelbildern des 15. Jahrhunderts anzutreffen, und die Ausführung von einer in der That beiſpielloſen Vollendung. Vom Naturſtudium nothwendig zum Bildniß geführt, hat der Künſtler bei dieſer Darſtellung mehrmals Bildniſſe angebracht; obwohl er indeß die aufgeführten wirklichen Perſonen zur Theilnahme zwingt, ſo ſind ſie doch nicht ſeine, ſondern ſelbſtändige Geſtalten, wodurch ein Zwieſpalt in die freie Kunſtſchöpfung tritt. Er iſt hier nicht ſehr merklich, und deßhalb noch nicht ſtörend; allein er iſt da, und mit ihm der Beginn einer neuen Kunſtrichtung, welche die Kunſt auf allerlei Abwege führt. — Ein ſchöner junger Mann in dunkelroth-violettem Mantel an der rechten Seite des Bildes, eine blau gefütterte Kapuze über dem Kopf ſcheint mir das Bildniß des Malers zu ſein; unter ſeinen Füßen, in dem Rahmen des Bildes finden ſich auch die Spuren eines Namens und einer Jahrzahl.*)

*) In meinem o. e. Werk: „Die St. Georgencapelle zu Padua" habe ich auf Taf. XII dieſes Bildniß, ſowie den Kopf der H. Lucia, auch die Spuren der Namens-Unterſchrift in lithographierter Nachbildung mitgetheilt. Eine Abbildung des ganzen Bildes, nebſt den Reſten der doppelten Unterſchrift bei Gonzati a. a. O. I. p. 282. Die zweite, erſt ſpäter von Gonzati aufgedeckte wiederholt den Namen Avancius, ſcheint ihm aber aus

Ueber diesen nun zur Gewißheit zu kommen, ist keine sehr leichte Aufgabe. Fürs erste müssen wir erkennen, daß an der Ausführung dieser Bilder sich mehre Künstler betheiligt haben; sodann daß die vorzüglichsten von derselben Hand sind, welche die Kreuzigung in der Felixcapelle ausgeführt hat; endlich, daß von den Gemälden der St. Georgs-Capelle keines im Styl und in der Ausführung mit den obern Gemälden der Felix-Capelle (die beiden letzten Lunettenbilder ausgenommen) übereinstimmt.*) Diese nach meiner Ansicht unbestreitbare Thatsache findet allerdings in den ältern Nachrichten über die Malereien der Georgs-Capelle keine Unterstützung. Michele Savonarola schreibt sie mit größter Bestimmtheit dem Altichiero zu.**) Campagnola beim

spätrer Zeit zu sein (p. 272). Ich füge das nach meiner Durchzeichnung der Reste der ersten Unterschrift gemachte Facsimile hier bei.



*) Wenn Schnaase a. a. O. VII. p. 521 eine derartige Uebereinstimmung im Bilde der Kreuzigung zu finden glaubt, so hat er wahrscheinlich die Mariengruppe im Auge, die wohl giottesk gehalten ist, aber sich mit ihrer zarten Zeichnung und lichten Färbung von der energischen Ausführung wie Formengebung der ältern Bilder der Felixcapelle gründlich unterscheidet. Alles Andere in diesem Bilde trägt das Gepräge des jüngern Styls.

**) M. Savonarola a. a. O. bei Muratori T. XX. p. 1170. Tertiam vero (sedem) post Avantium dabimus Altichierio veronensi, qui templiculum Georgii sancti nobilium de Lupis, templo Antonii propinquum, maximo cum arteficio decoravit.

Anonymus des Morelli nennt Beide, Altichiero und Avanzo, als Maler der St. Georgs-Capelle. Vasari endlich, der indeß durch einen Schreibfehler im Namen Altichiero da Zevio verleitet worden zu sein scheint, im übrigen seine Notiz nur vom Campagnola entlehnt hat, bringt zu jenen Zweien einen Dritten: Sebeto. Gegen diese, unter sich widersprechenden Nachrichten und die daraus gezogenen Schlußfolgerungen muß ich meine früher ausgesprochene Ansicht von dem Verhältniß der beiden Maler Altichiero und Avanzo zu einander und zur St. Georgen-Capelle aufrecht erhalten. Es wird keine Meinungsverschiedenheit darüber bestehen, daß das Bild der Kreuzigung in der Felixcapelle einem Künstler angehört, der die Tradition des giottoischen Styls verläßt, während die obern Gemälde daselbst noch sehr streng innerhalb desselben sich halten, bis zu einem Punkt, wo ein neuer Styl eintritt und nicht mehr wechselt. Der Meister, der das Werk begonnen, verschwindet und kehrt nicht wieder; aber er kann allein derjenige sein, den das Document von 1379 nennt, Altichiero. In demselben Jahr hat Avanzo die Capelle im Palazzo Vicentino beendigt und kann also die Arbeiten in der Felixcapelle übernehmen. Die St. Georgencapelle wird 1377 erbaut; es wird auch einige Jahre, wie bei der Felixcapelle, gedauert haben, ehe die Malerarbeiten beginnen konnten; die obern Bilder unterscheiden sich ohnehin noch von den bedeutenderen der Capelle. Im Jahr 1381, 82 kann Avanzo die Arbeiten der St. Georgencapelle ganz in die Hand genommen, sie von Bild zu Bild gefördert, sich in der neuen Weise immer mehr vervollkommnet und endlich mit der Legende der h. Lucia und namentlich mit der Leichenfeier derselben geschlossen haben. Darüber daß dieses Bild von ihm ist, lassen die oben im Facsimile nach der Durchzeichnung sowie die von Gonzati a. a. O. mitgetheilten Ueberreste der Unterschrift keinen Zweifel; und hiemit haben wir

einen ſichern Wegweiſer für den Meiſter der übrigen Bilder der Capelle, da er in der That weder in der Größe noch in der Eigenthümlichkeit des Talents ſeines Gleichen hat. Dieſer wollen wir noch eine kurze Betrachtung widmen.

Aus der Schule der Giottiſten hervorgegangen und die bildneriſchen Vorzüge ihres Gründers ſich aneignend, hält Avanzo nicht nur mit den Beſten ſeiner Zeitgenoſſen gleichen Schritt, ſondern greift ſchon auf bewundernswürdige Weiſe einer fernen Zukunft vor, und erſcheint auf Momente mit den Vorzügen Giorgione's, Tizian's, ja ſelbſt Raphael's geſchmückt. Kein Meiſter des 14. Jahrhunderts vereinigt mit ſo lebendiger, unmittelbarer Anſchauung eine ſolche Vollkommenheit bildneriſcher Ausführung. Er iſt zugleich die Höhe der alten und die Baſis der neuen Schule. An dichteriſchem Gehalt, an Fülle, Freiheit, Poeſie, Kraft und Entwickelung der Gedanken ſteht er dem Giotto und dem Meiſter vom Triumph des Todes weit nach; aber Geſchmack und Verſtand füllen die Lücke aus, ſo daß man ſie nicht gewahr wird. Giotto hatte der Natur ihre Lebenszüge bis auf ein beſtimmtes Maß abgeſehen; ſeine Nachfolger hielten ſich an dieſes, nicht an jene, die allein weiter führen konnte; und ſo verflachten ſie, Einer um den Andern, bis der gute Geiſt der Schule noch einmal aufflammte in dem Florentiner Niccolo Petri. Aber Avanzo hat ihn Jahrzehnte früher ſchon überholt.

Seiner Anſchauungsweiſe iſt es allerdings gemäß, ſich in das Ereigniß, das er darſtellen will, ſelbſt zu verſetzen, doch erſcheint ihm daſſelbe, wo der Fall es mit ſich bringt, in ſeiner kirchlich-ſymboliſchen Bedeutung, wobei indeß das dramatiſche Element überwiegt. Die Darſtellungen Avanzo's ſind reich, aber durchaus klar: dem erſten Blick ſtellt die Handlung ſich dar, und — wie Viele auch daran Theil nehmen, — Alle werden von Einem Punkt bewegt. Dieſe Einheit in der Darſtellung iſt ein

um ſo größeres Verdienſt, als bei ihm die Freude an der Natur und die Fähigkeit ſie treu nachzubilden in hohem Grade vorhanden war; Vorzüge, unter denen die Kunſt im 15. Jahrhundert viel gelitten. Ihrem Meiſter folgend liebten die Giottiſten ihre Bilder mit Gebäuden auszuſtatten; bei Keinem finden wir die Architektur mit ſoviel Verſtand und Geſchmack, mit ſo richtiger Beziehung zum Gegenſtand angewendet, als bei Avanzo, dem noch überdieß die ſchönen Paläſte und gleichzeitigen Kirchen Venedigs und Padua's Motive an die Hand gaben, die die toscaniſche Baukunſt nicht zur Verfügung hatte. Uebrigens benutzt er die Architektur theils zur Sonderung der Scenen, theils für eine Totalſtimmung des Bildes.

Von überraſchender Wahrheit iſt der Ausdruck bei Avanzo's Geſtalten. Ruhe, Andacht, Ergebung ſind mit derſelben unmittelbaren Empfindung wiedergegeben, als Verwunderung, Schreck und Schmerz. An vielen Stellen, beſonders bei männlichen Köpfen erreicht er eine hohe Schönheit. Aber der Ausdruck liegt nicht allein in den Köpfen; ſondern Alles, bis auf die Stellung der Knie oder der Finger iſt Ausdruck. Nur das Böſe, Tyrannei, Gewaltthat, Bosheit darzuſtellen, iſt dem Künſtler, wie oft die Gelegenheit ſich ihm darbot, nicht gelungen. Er macht einen Unterſchied zwiſchen wirklichen und idealen Charakteren; allein die letztern beginnen erſt im Jenſeits; dieſſeits ſind ſeine Heiligen Menſchen, wie andere.

In der Zeichnung iſt Avanzo Meiſter, vornehmlich in den Köpfen, die eine bis dahin beiſpielloſe Feinheit der Individualiſierung und Formenkenntniß zeigen. Auch die Hände ſind verſtändig gezeichnet; die Figuren, ſelbſt nackte, gut und wenigſtens mit Fühlung des Körperbaues (eine eigentliche Kenntniß war bei dem verpönten Studium der Anatomie nicht wohl möglich) zuſammengeſetzt; nur Beine und Füße ſind durchgehend von

schwacher Zeichnung. Gewänder sind mit vollkommner Einsicht in das Gesetz erfunden, die Falten stylgemäß. Dagegen ist dem Costume — und nicht zum Vortheil der Gewandmassen — ein großer Spielraum gegeben. Doch sind die verschiedenen Trachten und Waffen selbst ausländische (wie bei der Anbetung der Könige, den Martyrien ꝛc.) mit Lust, Phantasie und Studium behandelt.*) Ueber das Gesetz perspektivischer Verjüngung scheint er sich erst im Verlauf der Arbeit klar geworden zu sein. Das Gefühl dafür aber zeigt sich in seinen architektonischen Beiwerken überall.

Das eigenthümlichste Verdienst Avanzo's ist die Färbung. Ohne Modellierung, ohne Brechung des Lichts bleibt alle Färbung Farbe. Avanzo ist der erste, der es verstanden hat, seinen Gestalten, namentlich einzelnen Köpfen ein solches Relief zu geben, wie es der vollendeten Kunst mit aller Kenntniß nicht besser gelingen konnte. Er bewirkt aber seine Modellierung nicht durch scharfe Gegensätze von Licht und Schatten; in vollem Lichte nimmt er seine Gegenstände, obschon er eine Seite consequent dunkler hält; aber er bricht das Licht nicht von der einen Seite, sondern von dem höchsten Punkt aus, und mit dem gebrochenen Licht erschließt sich ihm das Geheimniß der Färbung: statt der farblosen Lichter und der Modellierung mit halben Farben nach Art der Giottisten, malt Avanzo überall mit ganzen Farben, bricht sie durch kältere Mitteltinten und gibt ihnen durch warme, farbige Tiefen wieder Leben und Licht; — kurz er wird der Gründer der venetianischen Malerschule und schreibt derselben die Gesetze vor, durch deren Befolgung Giovanni Bellini, Palma, Giorgione, Tizian ꝛc. einen großen Theil ihres Ruhmes gewonnen haben. Wenn es ihm nicht beschieden war, über die Mittel der Kunst, in deren Besitz er war, mit voller

*) Daß der Männerzopf bereits im 14. Jahrhundert bekannt und in Brauch war, wie das Bild der Kreuzigung lehrt, wird Manchem neu sein.

Freiheit zu gebieten, wenn er z. B. noch die nackten Körper mit weißem Licht und rothen Mitteltinten zu modellieren versucht und damit die Wirkung verfehlt hat, so dürfte was dem Werk an Werth dadurch etwa abgeht, dem Künstler zu Gute kommen, bei welchem über dem Suchen und Streben — selbst bei Mißgriffen — ein Reiz liegt, den vollkommene Meisterschaft auszuüben nicht vermag.

Die Farbenzusammenstellung ist bei aller Mannichfaltigkeit harmonisch; und hier ist zu bemerken, daß dem Künstler Farben zu Gebot standen (wie z. B. ein dunkles krapplackartiges Roth, ein saftiges Schwarz ꝛc.) die wir bei Andern nicht finden, und die auch uns fehlen.

Die Bilder sind a fresco, und zwar buon fresco gemalt; die Ausführung selbst (wobei Avanzo sich offenbar sehr fein geriebener Farben bedient hat), ist, soweit seine eigne Hand sichtbar ist, von der höchsten Vollendung.

Von den übrigen, Avanzo und Altichiero zugeschriebenen Arbeiten, in Padua, Verona, Vicenza ist uns nichts erhalten, so daß — da auch die Berichterstatter darüber unter sich nicht übereinstimmen — mit der Aufzählung derselben für die Geschichte kein Gewinn erwächst.

Dem Ruhme Avanzo's sind einige Mitbewerber gegenüber gestellt worden, deren Berechtigung übrigens auf nichts fußt, als auf denselben Vor- oder Vor- und Zunamen. Ein Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes in der Galerie Colonna zu Rom trägt die Unterschrift Jacobus de Avanciis de Bononia; der Maler einer Kreuzabnahme im byzantinisierenden Styl in der Akademie zu Venedig nennt sich mit Angabe des Jahres 1367 Jacobus Avanzi; Jacobus Pauli, der mit Symon die Kirche Mezzaratta in Bologna ausgemalt, wird gleichfalls unter diesem Namen aufgeführt: ebenso ein Jacobus Veronensis, der in der Capelle des Palazzo Pisani zu Padua eine Anbetung der Könige gemalt und mit seinem Namen bezeichnet hat. Alle diese

Dinge ſind von dem Meiſter der St. Georgencapelle ſo himmelweit entfernt, daß ſie kaum eine Erwähnung verdienen.*) Dagegen waren in Padua noch einige Zeit- und Kunſtgenoſſen Avanzo's thätig, die nicht überſehen werden dürfen.

Der erſte von ihnen iſt Giuſto (Juſtus Johannis aus der Familie der Menabuoi zu Florenz)**) der, nach Padua übergeſiedelt, ſich als „Padovano" bezeichnete. Nach des Michele Savonarola ſehr beſtimmt lautendem Zeugniß***) hat Giuſto die Capella S. Luca Belludi in der Kirche S. Antonio zu Padua ausgemalt. Sie iſt (nach der eingemauerten Urkunde) im J. 1382 von Naimierus und Manfredinus de Comitibus, unter dem Schutz des edeln Fürſten und Herrn Francesco de Carrara d. Ae. erbaut und den h. Apoſteln Jacobus und Philippus geweiht worden. Das Votivgemälde, Maria in Tr. mit den Stiftern Naimiero, geleitet von den HH. Franz und Ludwig, und Manfredino im Schutz von Antonius und dem ſel. Lucas, ſodann in Nebenabtheilungen Philippus mit Artuſo und Prosdocimo Manfredino, Jacobus mit Margarita di Capodivacca, der Gattin des Naimiero mit 2 Töchterchen und dem älteſten Sohn Antonius, befindet ſich hinter dem Altar. An der Decke der Chornische ſieht man Chriſtus in halber Figur, zwiſchen einem Heiligen mit Kelch und Oblate und einem andern mit einem goldenen Weihgefäß; an der Decke der Capelle die Evangeliſten; an den Bändern und Einrahmungen das Geſchlechtsregiſter Chriſti und an der Lunette der Chornische die Verkündigung;

*) Ich habe ausführlich über ſie, um Verwechslungen abzuwehren, im Kunſtblatt 1841 Nr. 38 und 1847 p. 40 Bericht erſtattet.

**) P. Brandolese Descrizione delle pitture di Padova, p. 281.

***) Capelam comperies manu Justi pictoris ornatissimam, nobilium de Comitibus Lucae beato eiusdem Antonii fideliter commensali ab eis cum magna devotione confectam. Muratori a. a. O. T. XXIV p. 1148.

in Seitenfeldern noch Paulus und Petrus. Die übrigen bildlichen Darstellungen sind den Legenden der HH. Jacobus min., Philippus und des sel. Lucas entnommen. Die letzteren befinden sich in der Chornische zu beiden Seiten des Altars. Auf dem ersten Bilde wird S. Antonio (im Himmel) von dem Fra Belludi (auf Erden) um Befreiung Padua's vom Tyrannen Ezzelino angerufen; im zweiten wird Christus selbst von ihm um Hülfe für Blinde und Lahme und Krüppel aller Art gebeten.

Aus der Legende des Philippus folgen sich die Austreibung des Drachen aus dem Tempel des Mars, die Predigt des Apostels und seine Kreuzigung; alsdann gegenüber aus der Legende des Jacobus min. wie ihm Christus nach der Auferstehung erscheint und die Hostie reicht; wie er dem Volk von Jerusalem predigt und von der Kanzel geworfen wird, und endlich sein Tod durch die Hand eines Pharisäers, der ihn mit einem Scheit Holz erschlägt. Aus dem Leben nach dem Tode folgt sodann noch die Befreiung eines armen Mannes aus dem Schuldthurm und die Zurechtweisung eines Verirrten durch ihn. — Ich habe den Inhalt der Gemälde dieser Capelle im Allgemeinen angegeben; ihr Gesammteindruck hat noch etwas kirchlich Feierliches und erinnert auch an die Weise der Giottesken; aber die Restauration, nehmlich gänzliche Uebermalung, die diese Malereien im J. 1789 durch den Maler Domenico Sandri haben erdulden müssen, hat jede Spur der Eigenthümlichkeit verwischt, so daß wir eine Charakteristik Giusto's auf sie nicht gründen können. Um so wichtiger ist ein wenn auch kleines doch wohl erhaltenes und urkundlich beglaubigtes Werk Giusto's, das aus der Sammlung des Fürsten Wallerstein in das Kensington-Museum in London übergegangen ist. Es ist ein kleines Triptychon von 1½ F. Höhe, mit auf beiden Seiten bemalten Flügeln und mit der Unterschrift unter dem Mittelbild: Justus pinxit in arca

MCCCLXII.*) Seiner muthmaßlichen Beſtimmung (pro anima) gemäß, wie es denn der Inſchrift nach dem Grabmal (arca) zum Schmuck gedient, hat es zum Haupt- oder Mittelbild die Krönung Mariä, das Symbol der Seelen-Unſterblichkeit. Die Handlung geht auf einem Thron von giottoiſcher Architektur vor; Engel und Heilige ſtehen zu beiden Seiten, ſo daß nur von den vordern, vor dem Thron ſtehenden die Geſtalten (Petrus, Johannes B. und Paulus einer-, Katharina, Martha und Helena anderſeits), von den zurückſtehenden nur die Köpfe, und zwar in reihenweiſer Schichtung ſichtbar ſind. Auf den innern Flächen der Flügel ſind Verkündigung, Geburt und Tod Chriſti, auf der äußern die Vorgeſchichte der Maria bis zur Vermählung abgebildet.

Der Schule des Taddeo Gaddi angehörig hat dieſes kleine Werk doch einiges Eigenthümliche. In der Auffaſſung wird der ſymboliſche Charakter vornehmlich im Mittelbilde aufrecht erhalten, während die übrigen Ereigniſſe um ſomehr als natürliche Vorgänge geſchildert ſind, je weniger ſie, wie im Leben Joachim's, auf eine tiefere Bedeutung Anſpruch machen. In der Anordnung ſeiner Scenen iſt Giuſto nicht ganz ſicher, gleich dem Taddeo, dem er — namentlich in der Vorgeſchichte — ziemlich gewiſſenhaft nachgeht, und auch pyramidale und horizontale Gruppierung ohne Wahl anwendet. Die Darſtellung iſt mit wenigen Ausnahmen lebendig, und hat viele, bezeichnende, wahre Motive. Dazu bedient der Künſtler ſich in der Regel nur weniger Figuren und gewinnt damit eine wohlthuende Kürze, für welche er ſich Giotto zum Muſter genommen hat. Sein Styl iſt giottesk; aber er bildet die Formen deſſelben mit Vorliebe für das Weiche und Unbeſtimmte um; zur

*) Schnaaſe a. a. O. VII. p. 527 zweifelt, vielleicht durch einen Druckfehler im Kunſtblatt 1841 Nr. 56 (arcsa ſtatt arca) verleitet die Aechtheit der Unterſchrift an. Crowe ꝛc. II, 247 verſuchen arca in Arquà, oder Arezzo zu überſetzen.

Individualiſierung und feineren Charakterzeichnung reicht ſein Talent nicht aus; die Geſichtsbildungen ſind ſich ziemlich gleich. In den Gewandformen weicht er von den giottesken inſofern ab, als er ſtatt der maſſenhaften Flächen viele weiche gezogene Falten, nach Weiſe des Giambono und andrer alten Venetianer anwendet, im Allgemeinen mit richtigen Zügen, aber ohne Rückſicht auf die nothwendigen Brüche. Der Ausdruck ſowohl der Bewegungen als der Geſichtszüge iſt — vornehmlich bei ernſten feierlichen Geſtalten — lebendig und ſogar bei Chriſtus am Kreuz tief ergreifend. Die Milde im Angeſicht des Engels der Verkündigung, die heilige Seligkeit Maria's bei der Krönung mahnt ſogar ſchon an Fieſole. Dagegen will der Ausdruck der Liebe (bei der Heimkehr Joachim's), und allgemeiner Heiterkeit (bei der Vermählung Maria's) ihm nicht gelingen. Auffallend iſt Giuſto's Sinn für den Gegenſatz für Licht und Schatten und für eine richtige Eintheilung der durch ſie bewirkten Maſſen, womit er des Altichiero kräftiger Schattengebung ſich nähert. Ohne eigentliche Modellierung gewinnt er auf ſeine Weiſe, wenigſtens hie und da, ziemlich volles Relief. In der Färbung iſt er nach florentiniſcher Weiſe mehr licht, als kräftig; in der Behandlung gleicht das Triptychon einer Miniaturmalerei mit feingeſtricheltem Auftrag und (kalten) mit Deckfarbe aufgeſetzten Lichtern. Wo die Umriſſe durch die Vertreibung der Farbentöne an Beſtimmtheit verloren hatten, ſind ſie mit brauner Farbe nachgetragen worden. Das Ganze iſt auf grundierte, auf Eichenholz aufgezogene Leinwand in Tempera gemalt; die Heiligenſcheine ſind vergoldet, mit unregelmäßig eingepreßten Verzierungen.

Von dieſem ſicher beglaubigten Werk, das Giuſto wenn auch nicht als einen Meiſter erſten Ranges doch als einen für die Kunſtgeſchichte nicht gleichgültigen Künſtler hinſtellt, durch welchen überdieß die von Giotto begonnene Verbindung zwiſchen

Florenz und Padua in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts fortgeführt worden, kehren wir noch einmal nach Padua zurück zu einer sehr umfangreichen Kunstschöpfung, die auch — aber ohne feste Begründung — mit Giusto's Namen in Verbindung gebracht ist, zu den Malereien des Baptisteriums in Padua. Sowohl Savonarola als Campagnola (beim Anonymus des Morelli) nennen als deren Urheber den Maler Giusto; nur hat doch der Letztere über einer Thüre im Baptisterium gelesen: Opus Joannis et Antonii de Padua; so daß diese Beiden ein Anrecht an die dem Giusto zugeschriebene Autorschaft zu haben scheinen. Betrachten wir zuerst das Werk!

Es ist dem Gedanken und dem Totaleindruck nach bedeutend: Christus in der Glorie aller himmlischen und heiligen Heerschaaren, die Geschichten der Schöpfung und der Patriarchen, die Geschichten des Täufers und dann des Erlösers, endlich die Visionen der Apokalypsis vom himmlischen Jerusalem bilden den Inhalt der Gemälde dieser im Quadrat aufgeführten, mit einer Kuppel bedeckten und mit einer Chornische versehenen Capelle. Dazu kommt das Votivgemälde mit der Madonna in Tr. von fliegenden Engeln umgeben, nebst der Stifterin, Frau Fina Buzzacarina, der Gemahlin Francesco's d. Ae. Herrn von Padua, unter dem Schutze Johannis des Täufers.

In der Mitte der Kuppel erscheint in Riesengröße (jedoch nur als Halbfigur) mit der Rechten segnend, in der Linken das Evangelium haltend, der Heiland in irisfarbnem Kreis und einem Kranz von Cherubim. Darunter eine hohe weibliche Gestalt im blauen Mantel, auf dem mit dem Heiligenschein geschmückten Haupte die Tiara, die Arme nach ältester Weise zum Gebet ausgestreckt, von musicierenden Engeln umringt: Maria, das Symbol der Kirche. Fünf Reihen Heiliger über einander bilden den himmlischen Chor, der den Heiland umgibt. Auf

den obersten Stufen sitzen anbetende Engelskinder; erwachsenere, mit musicalischen Instrumenten bilden den zweiten Kreis; Adam und Eva, die Patriarchen, Joseph, Moses und die Apostel den dritten, den Petrus schließt. Im vierten sehen wir die 12 Propheten, heilige Frauen, Märtyrer und Kirchenlehrer, im fünften endlich spätere Kirchenheilige beiderlei Geschlechts. Den letzten Kreis schließen 2 Gestalten, die anbetend vor Maria knien, deren eine Johannes der Täufer, die andere ein mir unbekannter heiliger Greis ist.

Im untern Ring der Kuppel folgen sich Geschichten des Alten Testaments: 1. Gott (und zwar in der Gestalt Christi) von Engeln getragen, erschafft durch sein segnendes Wort die Welt, die durch den um die Erde gezogenen Thierkreis bezeichnet ist. 2. Erschaffung des ersten Menschenpaares. 3. Sündenfall, Flucht und Vertreibung aus dem Paradies. 4. Opfer der Brüder, Kain's Mordthat und Flucht. 5. Kain's Tod und das Begräbniß Adam's, aus dessen Munde ein Baum aufwächst (vgl. die Geschichte der Kreuzfindung von Agnolo Gaddi, S. 405). 6. Geheiß Gottes an Noah zum Bau der Arche, Sündflut, Dankopfer nach derselben, Weinbau, Noah's Trunkenheit, Cham's Schamlosigkeit. 7. Babylonischer Thurmbau; Abraham's Verheißung; Abschied der Engel; Lot's Flucht aus Sodom. 8. Opferung Isaak's; Esau geht auf die Jagd; Jacob's Betrug; Esau's Rückkehr. 9. Jacob's Traum von der Himmelsleiter; er hilft den Töchtern Laban's; ringt mit dem Engel; versöhnt sich mit Esau. 10. Joseph erzählt seine Träume; wird von seinen Brüdern in die Grube geworfen; Jacob mit 11 Söhnen. — Hiemit schließen die alttestamentlichen Geschichten. In den Pendentifs der Kuppel sitzen die Evangelisten mit ihren Emblemen unter und je 2 Heiligen in Halbfiguren neben sich.

Mit Maria's erstem Kirchgang, der Verkündigung und der

Heimſuchung, Bildern die das Votivgemälde umgeben, beginnt die Reihenfolge der auf Chriſtum bezüglichen Darſtellungen. Da folgen ſich: 1. Die Verkündigung der Hirten auf dem Felde und die Geburt Chriſti. 2. Anbetung der Könige. 3. Darbringung im Tempel. 4. Flucht nach Aegypten. 5. Kindermord. 6. Chriſtus als Knabe im Tempel. 7. Erwählung des erſten Jüngers. 8. Erwählung des letzten. 9. Hochzeit zu Kana. 10. Jeſus als Heiland der Kranken und Krüppel. 11. Die Verklärung auf Tabor. 12. Erweckung des Lazarus. 13. Einzug in Jeruſalem. 14. Abendmahl. 15. Gebet am Oelberg (alle 11 treuen Apoſtel ſind gegenwärtig und in Schlaf verſunken!). 16. Des Judas Verrath. 17. Jeſus vor Kaiphas; 18. vor Pilatus. 19. Die Kreuzigung. 20. Die Höllenfahrt. 21. Die Auferſtehung. 22. Die Himmelfahrt. — In der Chornische an der Kuppel: Chriſtus und die 12 Apoſtel; über dem Altar: Chriſtus mit den 4 Evangeliſten-Zeichen, das Lamm auf dem Schooß; die 24 Aelteſten rings um ihn, und anbetende Engel. Andere apokalyptiſche Bilder: Chriſtus mit 2 Schwertern im Munde erſcheint dem Johannes, u. a. m. bedecken die Seitenwände. In den Pendentifs der Kuppel ſieht man 4 geharniſchte Reiter; in der zweiten Lunette die Anbetung des Altars; das Verſchließen des Satanas und ſeiner Genoſſen in die Tiefe; Poſaunen-Engel; der Engel der mit dem einen Fuß auf der Erde, mit dem andern auf dem Meere ſteht; der Seher der Offenbarung, der das Buch verſchlingt. — Weiter: das ſiebenköpfige Ungeheuer fällt das Kind auf dem Schooße der Mutter an; Kampf der Engel und Teufel. Noch einmal erſcheint das ſiebenköpfige Ungeheuer, und zwar mit Biſchofsmützen geſchmückt, und dann noch einmal mit dem babyloniſchen Weibe, dazwiſchen aber Chriſtus mit der Senſe und ein Engel im Tempel des Allerhöchſten. Ein Strahlenengel erſcheint über der Erde, vor

dem eine Gestalt in den Blutstrom stürzt, während Andere anbetend sich neigen. Der Engel wirft den Mühlstein; der Widder und der siebenköpfige Drache stürzen zu Boden. Christus, (mit der Ueberschrift Verbum Dei,) von weißgekleideten Jünglingen umgeben, zieht auf einem weißen Roß ins himmlische Jerusalem ein; der Drache liegt in Ketten; Christus, das Lamm auf dem Schooß, umgeben von anbetenden Engeln, nimmt den Thron der Herrschaft ein. Außer diesen Geschichten ist noch das Leben des Täufers Johannes in 7 Bildern von der Verstummung des Zacharias bis zur Enthauptung des Johannes und dessen eigene Kolossalgestalt hier vorgeführt.

Es ist die erste Conception der Art, durch welche die Traditionen und Anschauungen der christlichen Kirche in ein engverbundenes, großes Gesammtbild gefaßt werden, und deßhalb von hervorragender, kunsthistorischer Bedeutung; vornehmlich für die Geschichte der Schule Giotto's, die den Weg dazu eröffnet, und ohne dieselbe nicht bis zu ihrem Ziel vorgedrungen erscheinen würde.

Offenbar wußte der Künstler die Thatsachen zu einem Ganzen zu fügen, dessen Einheit unverkennbar, dessen Wirkung auf die Vorstellung dem Interesse der Kirche angemessen sein mußte. Das ist das Werk dichterischer Phantasie, Verbum! Allein die Devise der Kunst ist das Verbum caro factum! Sie muß den Gedanken die entsprechende Form und Folge geben, daß sie ihr als lebendige Wesen, nicht als ihre Träger, sondern als ihre Erzeuger erscheinen. Das gelingt nur bildnerischer Phantasie, der eigentlichsten Kraft des künstlerischen Genius. Die Vereinigung hoher bildnerischer und dichterischer Kräfte bringt uns jene erwählten Geister, in deren Werken die Menschheit die Geschichte ihrer eigenen Fortbildung liest.

Auf den Maler des Baptisteriums ist von der bildnerischen

Phantasie ein so kleines Theil gefallen, daß es ein Räthsel bleibt, woher er den Muth zur Ausführung seiner Gedanken bekommen. Zwar von der Wirkung des kirchlichen Bilderschmucks im Allgemeinen hatte er eine ziemlich klare Vorstellung: der Himmel mit den amphitheatralisch geordneten Schaaren der Heiligen; die Kreuzigung gegenüber vom Eingang zur Chornische; des Täufers Gestalt über der Thüre, sind glücklich gewählte Anordnungen; auch das Votivgemälde unter einem Spitzbogen, in dessen von 3 Seiten eines Quadrats eingeschlossenen Außenfeldern zahlreiche Engel schweben, geben ihm das Zeugniß, daß etwas von Giotto's Lehren auch in dieser Richtung auf ihn gekommen. Verfolgt man aber nun das Ganze in seine Theile, so kommt man je weiter je mehr auf völlig unfruchtbare Stellen. — Die Aufgabe, den angewiesenen Raum so zu benutzen, daß er für die Darstellungen geschaffen erscheine, hat er wenig verstanden; ja um seine beabsichtigten Bilder alle unterzubringen, hat er die planloseste Unordnung nicht gescheut. Läßt sich auch z. B. die Verklärung auf Tabor gegenüber der Auferstehung entschuldigen, so doch unmöglich die Flucht nach Aegypten neben der Kreuzigung u. a. m. Noch schlimmer steht es mit der Anordnung einzelner Bilder, z. B. der Kreuzigung, auf welcher der Kriegsknecht mit dem Schwamm die Hauptfigur bildet; oder der Gefangennehmung Christi, wozu er eine Armee verwendet, die sich als eine Masse von Helmen kundgibt. Am übelsten aber steht es mit des Künstlers Vorstellung von lebendiger Bewegung und dem Ausdruck der beabsichtigten Darstellung. Zum Beleg nur ein Beispiel, den Sündenfall. Eva zur Rechten Adams, en face, der Kopf ein wenig links gerichtet; beide Oberarme senkrecht, beide Vorderarme spitzwinkelig erhoben, in der dem Adam nahen linken Hand den Apfel; beide Beine gleichmäßig breit gestellt; Adam seinerseits in gleicher Stellung; nur die

Beine wendet er etwas geschickter an, so daß er fest nur auf einem steht, die Arme gleichmäßig erhoben und gerichtet, so daß seine Rechte genau an Eva's Linke trifft. — So sehen des Künstlers Gestalten durchweg aus; keine hat mehr Leben und eine richtigere Bewegung, als wir an Marionetten wahrnehmen. Trotz dem wirkt der Geist der Schule noch immer in ihm und einzelne Gestalten in ganz ruhiger Stellung, wie z. B. die symbolische Madonna unter Christus in der Kuppel, machen einen würdigen und feierlichen Eindruck. Aber charakterlos und unverständig ist seine Zeichnung; die Bewegung des Vorderarms, oder vielmehr der Handwurzel um ihre halbe Axe, hat er — scheint es — gar nicht gekannt; die Köpfe halten sich in allgemeinen, doch nicht giottoischen Formen, sind kurz, weich, rund. Zuweilen in Profilen, um charakteristisch zu werden, übertreibt er die Natur und beseitigt sie damit. Auf Abrundung hat er mit Consequenz hingearbeitet; seine Farben sind warm und tief. Es spricht aus diesem Werk nicht die mindeste Beziehung weder zu Altichiero, noch zu Avanzo.*)

Wenden wir uns, um zur Entscheidung über den oder die Urheber der Malereien im Baptisterium zu gelangen, noch einmal zum Triptychon Giusto's zurück, so unterliegt es keinem Zweifel, daß dieser nicht für jene verantwortlich gemacht werden kann, und daß die beim Anonymus aufbewahrte Inschrift: Opus

*) Schnaase a. a. O. VII. S. 526 verweist, indem er dieser Malereien gedenkt, auf meine „ausführliche Beschreibung im Kunstblatt 1838 Nr. 13", der ich auch hier gefolgt bin. Der von mir sehr hoch geachtete Kunstschriftsteller fügt die Bemerkung bei, daß meine „ungünstige Beurtheilung zum Theil ihren Grund darin habe, daß ich die Intentionen des Malers nicht verstanden habe." Auffallender Weise gibt er aber nicht nur keine Berichtigung meines „Mißverständnisses", sondern stimmt auch in der Auffassung und Erklärung des Werks, sowie in der Aufzählung der Mängel und Verdienste des Künstlers mit mir vollständig überein.

Joannis et Antonii de Padua als die sicher beglaubigende Urkunde zu betrachten ist.

Eine weitere Bestätigung für die dem Giusto gebührende Stellung finde ich in der von Crowe ꝛc.*) mitgetheilten Nachricht von einer Tafel mit Maria in Tr. zwischen zwei heiligen Frauen, und der Unterschrift: „Justus pinxit. Hoc opus fecit fieri doña soror Ixolta, filia q̃dam d̃ni Simonis de Terzago MCCCLXIII. mẽsis Martii.“ Nach Crowe ꝛc. hat das Bild ganz den Charakter von Taddeo's Madonnenbild im Berliner Museum; entfernt sich also sehr entschieden von den Malereien des Baptisteriums.

Rückblick.

Der Zeitraum, den wir in diesem Bande durchlaufen haben, ist in gewisser Beziehung der denkwürdigste in der Entwickelungsgeschichte der italienischen Kunst. Im vollsten Glanze steht er der Vergangenheit gegenüber und leuchtet erweckend und bildend weit in die Zukunft hinein. Nach einem langen, todtenähnlichen Schlafe entfaltet er gleichsam mit einem Schlage jene Fülle der Kräfte, ohne welche die Kunst ihre hohen Ziele nie erreicht, ja nicht einmal erkannt haben würde. Das 13. und 14. Jahrhundert liefern uns in der italienischen Kunstgeschichte das Bild einer jener großen welthistorischen Bewegungen, des Kampfes zwischen Altem und Neuem, aus welchem — selbst nach Fehlgriffen und Niederlagen — der Genius der neuen Zeit als Sieger hervorgeht und der Geschichte ihre fernere Bahn vorzeichnet. Es ist das Recht der individuellen und nationalen

*) a. a. O. II. p. 248. D. A. II. 409. Die leider! namentlich am Kopf der Madonna beschädigte Tafel ist im Besitz des Dr. Fasi zu Mailand.

Eigenthümlichkeit, das Recht des eigenen Denkens, des von innen heraus bestimmten Wollens und Schaffens — gegenüber der von Geschlecht zu Geschlecht vererbten, als unabänderlich, als unantastbar überlieferten Welt-, Lebens- und Kunstanschauung, dessen sich Italien von Neuem bewußt geworden. Mit der gesammten Volksbildung war die Kunst von Jahrhundert zu Jahrhundert tiefer gesunken und hatte im besten Fall ihr Dasein kümmerlich vom fremden Tische gefristet. Die Schuld eines Jahrtausends zu tilgen, genügte — das ist das Große an dem hier durchlaufenen Zeitraum! — die kurze Frist eines Jahrhunderts und die That einiger wenigen starken Geister, denen es gelang, die Versäumnisse ganzer Geschlechter nachzuholen.

Inzwischen konnte es von der zu neuem Leben erwachenden Kunst nicht übersehen werden, daß im Schutt des Jahrtausends noch lebensfähige Keime verborgen lagen, deren Erhaltung und Pflege der Mühe sich lohne. Wie die Baukunst die Trümmer des Alterthums anfänglich zu neuen Schöpfungen und dann zu neuen Formen verwendet hatte, so hielt die Bildnerei die Tradition christlicher Bilderkreise fest, gab ihnen aber eine neue, von der Antike geborgte Gestalt. Die Malerei, streng an die Vorschriften des Byzantinismus gebunden, versuchte mit Hülfe der Natur, und mehr noch eines instinctiven Schönheitssinns, seine erstarrten Formen zu beleben und so die neue Zeit der Kunst herbeizuführen.

Wir haben gesehen, daß alle diese Bemühungen vergeblich waren, daß die neue Zeit auf keinen Vertrag mit der alten sich einlassen, keinen Mittelweg einschlagen wollte, und daß sie nur in einem selbstgeschaffenen neuen Styl den entsprechenden Ausdruck ihrer Empfindungs- und Anschauungsweise fand. So gewann die Architektur des Spitzbogens das Uebergewicht über die theilweis viel schönere des Rundbogens, um zu den Prachtdo-

men von Siena und Orvieto zu gelangen; so mußte die antike Formengebung, mit welcher Nicola Pisano der ganz verkommenen und erstorbenen Bildnerei neue Kräfte und Ziele gab, wieder aufgegeben werden, da sie den Anforderungen einer eigenthümlich christlichen und neuitalienischen Kunst nicht entsprach, zu der sein Sohn die Wege fand und die in Andrea Pisano gipfelte. Am entschiedensten und erfolgreichsten ward der Kaupf auf dem Gebiete der Malerei ausgefochten. Die redlichen Bestrebungen und außerordentlichen, im Einzelnen nahebei vollkommenen Leistungen eines Cimabue, Duccio, Symon, traten zurück vor den kühnen Neuerungen Giotto's, der mit der Vergangenheit und der Tradition brach, um seiner Zeit und Nation die Kunst zu geben, die sie, wie die zugleich mit ihr ins Leben getretene Volkssprache, in That und Wahrheit ihr Eigenthum nennen konnte. Ein dauernder Erfolg krönte seine That: Italien erlebte eine allgemeine Begeisterung für die Kunst; die Talente wuchsen gleichsam aus dem Boden empor; dem Bahnbrecher Giotto wendeten sie sich zu; nach seiner Weise richteten und bildeten sie sich, während die Schule der Tradition ungeachtet aller edeln Bestrebungen und der Bewunderung würdigen Werke vereinsamte und, sofern sie sich nicht der neuen Bewegung anschloß, (wie durch die Lorenzetti's) in kurzer Zeit gänzlich verkümmerte.

Auf keinem Kunstgebiet war, wie wir künftig sehen werden, die Nachwirkung des erfolgten Umschwungs so augenfällig, andauernd und ergebnißreich, als auf dem der Malerei. Giotto hatte der Malerei eine neue Sprache, einen neuen Styl gegeben, einen ungekannten und ungeahnten Reichthum künstlerischer Aufgaben aufgedeckt, und für deren Lösung die Blicke auf das wirkliche Leben, im Handeln und Leiden, in Ruhe und Bewegung und vornehmlich im natürlichen Empfinden gelenkt. So geschah

es, daß die zum Altarschmuck bestimmten supranaturalistischen Madonnenbilder mit dem Kind als Segen spendender Gottheit den natürlichen und gemüthlichen Darstellungen der Mutterliebe und des Kindesglücks, bis selbst auf Kindes-Pflege und Ernährung weichen mußten. Die Privatstiftungen von Altären wurden die Veranlassung zur Vergrößerung und Erweiterung der Altarbilder durch Hinzufügung der Schutzpatrone, zu denen sich bald auch die Schutzbefohlenen einstellten; die Heiligen reizten zu eingehender Charakteristik und — wenn auch nur vereinzelt — zu Feststellung von Typen, für welche man aber (in der Schule Giotto's) die Tradition vermied, wie denn namentlich für Christus und Maria ganz entschieden antibyzantinische, der Natur näher stehende Formen gewählt wurden. Den Heiligen folgten ihre Geschichten nach und veranlaßten — namentlich für Familien-Begräbniß-Capellen — ausgedehnte Bilderfolgen. Zunächst war es die Legende der heiligen Jungfrau, die mit ihren malerischen und poetischen Motiven eine weitverbreitete willkommene Aufnahme fand. Ungesucht reihte sie sich an die Geschichten des Evangeliums an, die theils aus den Madonnenbildern, theils aus den Crucifixen hervorgegangen waren, und bot in der Verklärung und Krönung als der Schlußscene ein leichtfaßliches Symbol für den Unsterblichkeitsglauben und somit den sich von selbst darbietenden Kunstschmuck des Grabmals oder der Grabcapelle. Hier lag nun allerdings die Gefahr sehr nahe, daß die religiöse Kunst nicht allein durch die mehr natürliche Auffassung ihrer Gegenstände, sondern schon durch diese selbst etwas an ihrem Ernst, ihrer Würde einbüßen könnte. Die Gestalten des Alten und Neuen Bundes, ihre Thaten und Leiden halten die Phantasie stets hoch über dem täglichen Leben, und verlangen — wieviel sie auch Gelegenheit geben zur Darstellung von Haß und Liebe, von Andacht, Dank

und Hingebung, von Leidenſchaften aller Art, — ſowie auch von gewöhnlichen Zuſtänden und Ereigniſſen mitten in einer Welt voll Wunder, eine ernſte Auffaſſung, Stimmung und Behandlung, die ſich ſteigern, je mehr die Gegenſtände in das Gebiet der reinen Symbolik fallen. Wir haben geſehen, mit welchem Ernſt die Paſſionsgeſchichte Chriſti die Seele der Künſtler durchdrungen, bis zu welchen Höhen der Seligkeit, bis in welche Tiefen des Jammers und der Verzweifelung der Gedanke des Weltgerichts ihre Phantaſie getragen, welch eine feurige und heilige Begeiſterung ihre Schöpfungen durchweht. Wir ſahen die großartigen Folgen der gewagteſten Neuerung Giotto's, Gedanken in Gemälden zu verſinnlichen in der Verherrlichung des Dominicanerordens in der Spaniſchen Capelle, in der Schilderung des guten und des ſchlechten Regiments in Siena, und vor allem in dem gewaltigen, herzerſchütternden Gemälde von der Macht und den Schrecken des Todes im Campo ſanto zu Piſa.

Aber mit der zugeſtandenen Gleichberechtigung der Legende für die kirchlich-religiöſe Kunſt war ein — wenngleich reizender und ausſichtreicher, doch — bedenklicher Weg aufgethan. Schon die Vermählungsgeſchichte Maria's wurde von Taddeo und nach ihm von Giovanni da Milano ins Lächerliche gezogen; mit der Wochenſtube waren Trivialitäten faſt unvermeidlich; mit der Zurücklaſſung aber des Gürtels der Jungfrau bei ihrer Himmelfahrt verfiel die Legende einer kleinlichen, aller religiöſen Anſchauung fernabliegenden Sentimentalität. Die Legende des H. Franciscus mußte als Parodie der evangeliſchen Geſchichte Chriſti erſcheinen; und wie ſollte der kirchliche Ernſt gewahrt bleiben, wenn Franz den Vögeln, Antonius den Fiſchen und Fröſchen predigte, und wenn Jacobus gebratene Hühner wieder lebendig macht, krähen und fliegen läßt? Unvermeidlich wurde die Kunſt durch Darſtellung von derlei ſinnloſen, abgeſchmackten

und langweiligen Wundergeſchichten von ihrer idealen Höhe herabgezogen und würde großen Schaden an ihrer Bedeutung für das Gemüthsleben erlitten haben, wenn nicht aus der großen Maſſe immer wieder Talente und Schöpfungen hervorgeragt hätten, die wie Francesco da Volterra mit ſeinem Hiob, Niccolo Petri mit ſeiner Paſſionsgeſchichte, Zeugniß abgelegt hätten für die im innerſten Kern geſunde, einer immer reichern und vollkommeneren Entwickelung entgegengehende neue Kunſt.

Nächſt der Eroberung des Gedankens für die bildende Kunſt und der Erweiterung von deren Stoffgebiet war, wie wir ſahen, die Beobachtung des wirklichen Lebens zu Gunſten der Darſtellung ein Haupthebel des Fortſchritts. Aber auch hier blieben die gewonnenen Vorzüge nicht ohne mancherlei damit verbundene Nachtheile. Um möglichſt viele Eindrücke und Erinnerungen aus dem Leben in die Darſtellungen zu bringen, überfüllte man ſie und verlor mit der Einfachheit die Klarheit aus den Augen und verſäumte den architektoniſchen Aufbau. Man ſuchte Contraſte in charakteriſtiſchen Phyſiognomien und kam zu der Einführung von Bildniſſen, ganz unbekümmert, ob ſie an rechter Stelle ſein würden oder nicht. Es führte dieß Verfahren jedenfalls zu einem nähern Eingehen auf naturgemäße und individuelle Formen; es ſteigerte die Theilnahme der Zeitgenoſſen an der Kunſt; es ſicherte den Nachkommen ein lebendiges Gedächtniß bedeutender oder auch nur vielgenannter Vorfahren; allein es trug den Keim einer Disharmonie zwiſchen Auffaſſung und Darſtellung in der Verbindung der Wirklichkeit mit dem idealen Gedanken in ſich, die vorläufig noch nicht auffiel, die aber bei fortgeſetztem Naturſtudium nothwendig ſtörend zu Tage treten mußte, wie wir in der Folge ſehen werden.

Das Hinderniß, das ſich dieſer folgerichtigen Entwickelung zum Schutz der Harmonie entgegenſtellte, war der herrſchende

Styl, den Giotto eingeführt, den er allerdings der Natur entlehnt, aber in einfache, allgemeine und doch charakteriſtiſche Züge gefaßt hatte und vor dem kein trennender Unterſchied beſtand zwiſchen nur gedachten und den wirklichen Erſcheinungen; deſſen überredende Kraft allgemeine Geltung erhielt; deſſen feſtes Gepräge die Anwendung erleichterte und damit die durch die vielen Aufträge nothwendig gewordene Raſchheit der Production förderte.

Allein auch hier fehlte die Schattenſeite nicht. Im Beſitz der Vorſchriften des Styls bekümmerte man ſich nicht um die Quelle, aus der er geſchöpft worden. Seine Anweiſungen ließen ſich auch leichter erlernen und befolgen, als neue entnehmen aus den Andeutungen der bewegten im ewigen Wandel begriffenen Natur. Die unausbleibliche Folge war ein herrſchendes Einerlei in dem Geſammteindruck der Kunſtleiſtungen, eine ſteigende Oberflächlichkeit und handwerksmäßige Behandlung künſtleriſcher Aufgaben. Würden nicht ſo viele Ueberbleibſel von Werken der Giottiſten Zeugniß geben für die im Verlauf des 14. Jahrhunderts in der Schule faſt allgemein gewordene Geiſtloſigkeit: wir könnten es in einem gleichzeitigen kunſtliterariſchen Werk niedergelegt finden, das wir einem Angehörigen der Schule verdanken: das iſt des Cennino di Drea Cennini Tractat über die Malerei.*) Es gibt uns einen Begriff von dem herrſchenden und von ihm dringend empfohlenen Naturſtudium, wenn wir im Cap. CL. leſen wie Waſſer, oder ein Fluß mit und ohne Fiſche zu colorieren ſei, wobei er darauf hinweiſt, daß die Fiſche, „wie im Allgemeinen alle unvernünftigen Thiere den Schatten

*) Die neueſte und beſte Ausgabe iſt: Il libro dell' Arte e Trattato della pittura di Cennino Cennini, di nuovo pubblicato con molti correzioni e coll' aggiunta di più capitoli tratti dai codici Fiorentini per cura di Gaetano e Carlo Milanesi. Firenze 1859.

auf den Rücken und das Licht unten" hätten; oder wenn er im Cap. LXXXVIII. die Anweisung gibt, Berge nach der Natur zu zeichnen, und sagt, daß man zu diesem Zweck große, unpolierte Steine nehmen und sie copieren solle;*) wobei es ihm nicht im entferntesten einfällt, das Auge auf den nächsten besten Berg vor der Stadt zu lenken. Er macht es nicht besser, wenn er im Cap. LXXXV. sagt, wie die Berge zu colorieren seien, die fernen nehmlich mit mehr dunkeln Farben, die nahen mit hellen; oder wenn er im nächstfolgenden Capitel vorschreibt, wie man Bäume malen müsse, nehmlich mit reinem Schwarz den Körper des Baumes untermalen, dann dunkle und helle Blätter und zuletzt einige Vögel aufsetzen. Ins hellste Licht setzt er das von ihm empfohlene Naturstudium im Cap. LXX., wo er die Proportionen des menschlichen Körpers angibt. Er beschränkt sich nur auf den männlichen Körper; um den weiblichen bekümmert er sich nicht, „da derselbe kein richtiges Maß habe!"**) Für diesen verweist er den Künstler an die Natur, wie für die Abbildung der Thiere, die gleicherweis kein festes Maß haben.***)

So mußten wir das Naturstudium im Verhältniß zu den Schulvorschriften auf ein äußerst geringes Maß beschränkt sehen, wovon die angedeutete Verflachung der Kunst die nothwendige Folge war, und hätte bleiben müssen, wenn nicht der Genius der

*) Se vuoi pigliare buona maniera di montagne e che pajono naturali, togli di pietre grandi che sieno sciogliose e non polite; e ritra' ne del naturale dando i lumi e scuro, secondo che la ragione l'acconsente.

**) Quelle (misure) della femina lascio stare, perchè non ha nessuna perfetta misura.

***) Degli animali irrazionali non ti conterò, perchè non n'apparai mai nessuna misura. Ritra' ne e disegna più che puoi del naturale, e proverai.

Nation gesund genug gewesen wäre, das wenigstens scheinbar gehemmte Wachsthum der Kunst durch Erneuerung der ursprünglichen Triebkraft auf das erfreulichste zu fördern. Das war das große Verdienst Jacopo Avanzo's, des Meisters der St. Georgscapelle in Padua, der, aus der Schule Giotto's hervorgegangen, von allen Schulvorschriften nur die eine fest vor Augen und im Herzen behalten hatte, gleich dem Meister nur das Leben und die Natur um die Mittel für Darstellung, Formengebung und Farbe zu befragen, womit eine neue Zeit der Kunstentwickelung heraufgeführt wurde.

Auch die malerische Technik haben wir im Laufe des Jahrhunderts mancherlei Wandlungen unterworfen gesehen. Bei den Tafelbildern wurde zwar großentheils die althergebrachte Tempera aus Feigenmilch, Eigelb, oder Fischleim angewendet, aber eine neue Methode der Malerei eingeführt. Nach der ältern, byzantinischen wurde alle Carnation grün, alle Bekleidung dunkel untermalt; alsdann überging man die mit grüner Erde gedeckten Stellen an den Lichtstellen mit einer hellen Fleischfarbe und führte sie allmählich ins Grün über, überging sodann stellenweis das Gemalte an Wangen, Lippen u. s. w. mit Roth und setzte zuletzt auf Stirne, Nasenspitze, Lippenrand etwas Weiß auf. In ähnlicher Weise behandelte man die Gewänder und Nebensachen, stets mit Licht über Dunkel malend. Nach Giotto's Methode wurde zwar auch die grüne Erde für die Carnation verwendet, aber doch gleich anfänglich nur für die Schatten, während man die lichten Farben auf lichten Grund auftrug und so eine reinere, frischere Wirkung gewann.*)

Bei der Wendung, die die Kunst auf Anregen Giotto's ge-

*) Sehr ausführlich ist die Methode in Cennini's Trattato beschrieben.

nommen, lag der Schwerpunkt der maleriſchen Thätigkeit in der Ausſchmückung ganzer Kirchen, Capellen und Verſammlungsſääle und ſonſtiger Baulichkeiten. Das techniſche Verfahren bei Ausführung von Mauergemälden, (die unberechtigter Weiſe gewöhnlich ohne Unterſchied Fresken genannt werden), hat ſich aus der Malerei al ſecco, d. h. auf trocknem Grund, nach und nach zur Malerei a fresco, d. h. auf naſſem Grund ausgebildet. Das Bindemittel für die Malerei al ſecco war die obenerwähnte Miſchung von Eigelb und Feigenmilch, oder auch bloß Eigelb. Die leichte Zerſtörbarkeit ſolcher Gemälde führte um die Mitte des 15. Jahrh. zu den Verſuchen, die Farben auf naſſem Grund aufzutragen, mit reinem Waſſer als Bindemittel. Man ließ ſich auf der zu bemalenden Wandfläche ein beliebiges Stück Grund antragen, doch nicht mehr, als man des Tags zu bemalen gedachte, da der Grund — eine Miſchung von Kalk und Sand — nach 8 bis 12 Stunden incruſtiert und keine Farbe mehr einzieht. Wie man an den durch neue Anſätze bewirkten Nähten ſieht, kam auf ſolch ein Stück nicht ſelten eine ganze lebensgroße Figur, ja oft mehr als eine. So von Tag zu Tag fortmalend, gewann man ein a Fresco *untermaltes* Bild, das ſchließlich mit einer Temperamiſchung, namentlich einem aus Käſe und Kalk bereiteten ſehr dauerhaften Bindemittel, vollends ausgeführt wurde.*) Weiter ſcheint man in den erſten zwei Drittheilen des 14. Jahrh. noch nicht gegangen zu ſein. Erſt am Ende deſſelben fängt ein Maler aus Orvieto, Pietro di Puccio an, ſeine Bilder ganz in Fresco zu vollenden, wie es allerdings bereits

*) Cennino a. a. O. Cap. IV. ſagt: Lavorare in muro bisogna bagnare, smaltare, fregiare, pulire, disegnare, colorire in fresco, trarre a fine in secco, temperare, adornare, finire in muro. Und Cap. LXXVII. E nota, che ogni cosa che si lavora in fresco vuol essere tratto in fine ritoccato in secco con tempera.

Altichiero und Avanzo in Padua gethan, und dieſe Weiſe wurde bald die allgemeine, wobei ſich von ſelbſt ergab, daß man nur kleinere Stücke auf einmal in Angriff nahm, daß man folglich zur Ausführung großer Bilderfolgen eine längere Zeit verwenden mußte.

Die Farbenauswahl beim Fresco war gewiß reicher, als ſie Cennino angibt, da er die gebrannten Ocker und Terra di Siena nicht kennt, die ſicher in Gebrauch waren. Als Schwarz nennt er Reben- und Kernſchwarz und Lampenruß; von Roth hat er mehre Gattungen: Sinopia (caput mortuum), Cinabreſe und Zinnober; alsdann Minium und geſtoßenen Amethyſt. (?) Für Gelb hat er außer lichtem und dunkelm Ocker einen harten Stein, Giallorino (color artificiato ma non di archimia), das eine ſehr große Intenſivität hat, wenn es das in den älteſten Gemälden des Campo ſanto angewendete Gelb iſt. Grün färbte man mit grüner Erde; und für Blau hatte man, außer dem Ultramarin, noch das Azurro de la Magna oder de Alemannia, was wahrſcheinlich Kobalt war. Wenn ganze blaue Flächen, namentlich Lüfte mit der Zeit dunkelroth geworden, ſo hat nicht etwa das Blau ſeine Farbe verändert, ſondern es iſt abgefallen und die Untermalung von Sinopia, wie ſie von Cennino als praktiſch empfohlen wird, iſt zu Tage gekommen. Für Weiß bediente man ſich des entfetteten Kalks (Bianco di San Giovanni).

Ein weſentliches Hülfsmittel für leichte Farbenmiſchung kannte man noch nicht: die Palette! Man malte aus Töpfchen. Die Farbenmiſchung beſtand aus drei Haupttönen, die man auf dem Gemälde gut zu verbinden bemüht war. Hatte man dann noch ganz hohe Lichter und ganz tiefe Schatten hinzugefügt, ſo wurden mit einer dunkeln Miſchung (verdaccio) die Umriſſe nachgezogen, was, wie wir in einzelnen Beiſpielen geſehen, mit Feingefühl, oder auch mit kecker Roheit ausgeführt werden konnte.

Noch bleibt uns die Frage zu beantworten, in welcher Weiſe die Maler ihre Entwürfe auf die Tafel oder auf die Wand übergetragen? Nach Cennini wurde über den in kleinen Maßen gezeichneten Entwurf ein Quadrat-Netz gezogen, das in entſprechender Vergrößerung auf der zu bemalenden Fläche wiederholt, die Vergrößerung der Zeichnung erleichterte. Auch bediente man ſich in gewiſſen Fällen eines durchſichtigen Papieres, (carta lucida), um eine Durchzeichnung zu gewinnen, vermittelſt welcher die Uebertragung der Umriſſe auf eine andere Unterlage leicht mit dem Griffel herzuſtellen iſt.

Nun aber finden wir — und namentlich bei Halb- oder Ganz-Fresken, die ſtellenweis abgefallen ſind, unter dem Bewurf, auf den ſie gemalt waren, die vollſtändige Compoſition auf den Untergrund gezeichnet. Es bedarf keiner Erörterung, daß bei der Ausführung in fresco dieſe ganze Arbeit durch den Bewurf verdeckt, ſomit für die Ausführung unnütz werden mußte. Es wurde Papier geſpart, das in jener Zeit allerdings noch ein beachtenswerther Gegenſtand geweſen ſein mag; der Künſtler konnte auch vielleicht die Wirkung ſeines Werks im angewieſenen Raume beſſer beurtheilen; immerhin aber verlor er ſeine Zeichnung bei der Ausführung aus den Augen, und wenn er auch wirklich die Umriſſe vermittelſt einer Durchzeichnung auf den naſſen Kalk übergetragen — er mußte doch das Ganze weſentlich neu ſchaffen; ein Umſtand, der die fortgeſchrittene Kunſt zu der Zeichnung von Cartons beſtimmte, mit deren Hülfe eine, durch Verſuche, Mißgriffe und Verzeichnungen nicht mehr beirrte, möglichſt vollkommene Ausführung zu Stande zu bringen war.

Noch dürften ein Paar Worte über die ſociale Stellung der Künſtler in dem geſchilderten Zeitraum hier am Platze ſein. Das mittelalterliche Zunft- und Genoſſenſchaftsweſen umfaßte

natürlich auch die Künstler; allein bis spät in das 14. Jahrhundert hinein sehen wir sie in Italien noch keine eigene Körperschaft bilden; sie reihten sich nach Willkür in andere Gesellschaften ein; in Florenz vorzugweis in das der Speziali (der Apotheker), auch der Mercanti, u. a. m. Die erste Künstlergesellschaft in Florenz wurde 1349 gestiftet, die erste in Siena 1355. Der Zeitrichtung gemäß hatten diese Verbindungen eine kirchlich religiöse Grundlage, derart, daß z. B. die Statuten der Sienesischen „Arte de' Pittori" an ihrer Spitze verkündigen, „daß die Maler durch die Gnade Gottes berufen seien, den ungebildeten, des Lesens unkundigen Menschen die Wunderthaten der Macht des heiligen Glaubens zu offenbaren." Sodann enthält sogleich das erste Capitel für jedes Mitglied die Vorschrift, am Fest des H. Lucas, „der nicht nur Gestalt und Mienen der ruhmgekrönten Jungfrau abgebildet, sondern auch ihr heiligstes Leben beschrieben habe", mit einer Wachskerze zur Kirche zu gehen (dieselbe aber bei Strafe! ja nicht auszulöschen; Cap. 27), so wie überhaupt — bei Strafe! — jeden von der Kirche vorgeschriebenen Festtag (deren außer den Sonntagen 57! waren) zu heiligen. Die nächste Vorsorge ist sodann getroffen für das Grabgeleit verstorbener Mitglieder und deren — selbst ziemlich entfernter — Verwandten. Bei Strafe war es verboten, an Festtagen zu arbeiten, und Ueberschreitungen zu erfahren, war eine geheime Polizei angestellt; der Rector aber konnte Ausnahmen gestatten. Ein Fremder, der in Siena malen wollte, mußte 1 Goldgulden in die Vereinscasse zahlen und außerdem noch eine Garantie leisten bis zu 25 Lire; auch durfte kein sienesischer Maler einen fremden Gehülfen halten (woraus großentheils der rasche Verfall der sienesischen Malerschule sich erklären läßt). Dem Rector war eine souveraine Gewalt eingeräumt, die ihn selbst gegen jeden Tadel eines

Mitglieds schützte. Von geselligen Zusammenkünften und weltlichen Festen und Lustbarkeiten enthalten die Statuten nicht die entfernteste Andeutung. Sie erscheinen vielmehr als eine Sammlung polizeilicher Verordnungen ziemlich engherziger Art, die man mit den Leistungen eines Duccio, Symon, Ambruogio und Pietro Lorenzetti u. s. w. schwer in Verbindung bringen kann.

Allein die Geschichte gibt uns noch von andern Verhältnissen und Gewohnheiten Nachricht, die wir uns mit unsern Anschauungen von der Würde der Kunst, von der dem Genius schuldigen Achtung nicht zusammenreimen können. Die größten und bedeutendsten Werke wurden den Künstlern um Tagelohn verdungen; dieselben mußten sich bei Strafe verpflichten, während der Ausführung einer übernommenen Aufgabe keine andere Arbeit zu machen; selbst für die stete Anwesenheit der Gehülfen wurden sie verantwortlich gemacht und tropfenweis ward ihnen die Bezahlung geleistet.

Und all die zunftmäßige Engherzigkeit, die kleinliche Beaufsichtigung und Beschränkung der Künstler hat nicht gehindert, daß sie Werke geschaffen, in denen wir die freieste Bewegung schöpferischer Kräfte bewundern, und für die wir, durch ihren bloßen Anblick erhoben und begeistert, keine andere Quelle uns denken können, als die innigste, liebevollste Hingebung und eine das ganze Leben hebende und tragende Begeisterung.

Namen- und Ortsregiſter

zum zweiten Bande.

(A. Architektur. B. Bildnerei. M. Malerei.)

Agnelli, Fra Guglielmo, B. 133.
Agnolo Gaddi, ſ. Gaddi.
Agoſtino u. Angelo von Siena A. u. B., ſ. Giovanni u. Ventura.
Alberti, Leon Batt., A. in Florenz 65.
Albertino, Fra, A. in Florenz 65.
Altichiero, da Zevio, M. 471.
Amati, A. Mailand 47.
Andrea, da Firenze, M. in Florenz 324. 326. — in Piſa, im Campo ſanto 418.
Andrea Piſano, ſ. Ugolino.
Andreuccio, Antonio di, M. in Orvieto 449.
Angelo, A. u. B. von Siena, ſ. Ventura.
Anjou, Carl von 2.
Antonio Veneziano, M. im Campo ſanto von Piſa 420.
Antonio, Francesco di, M. in Orvieto 449.
Antonio da Padova, M. 504.
Antwerpen, M. Lippo Memmi 381.
Apparecchiati von Lucca, M. im Campo ſanto von Piſa 344.
Aquila, S. Maria in Collemaggio, A. 101.
Arezzo, Dom, A. 85. — B. Hauptaltar 137. Denkmal des Biſchofs Tarlati 148.
Arler, Heinrich, A. Dom in Mailand 47.
Arnoldi, Alberto, B. in Florenz 157. Domfenſter 163.
Arnolfo di Cambio, oder da Colle, A. in Florenz, Dom 67. Paläſte 75. — in Orvieto 96. — in Rom 96.
Asciano, Giovanni d', M. in S. Gemignano 397.
Aſſiſi, M. Cimabue 192. — Giotto 220. 227. — Grabcapelle Pontani 341. — Cap. del Sagramento 342.
Aſti, A. Dom 51.
Athen, Herzog von 7.
Avanzo, Jacopo Bologneſe, M. 457.
Avanzo, Jacopo Veroneſe, M. 471. 475 ff.
Baboccio, Ant., A. in Neapel 101.
Baccini, Acto Piero, B. in Piſtoja 179.
Baldo von Perugia 16.
Balducci, Giov., B. in Mailand 163. — in Sarzana 164.
Barna, M. in S. Gemignano 396.
Barnaba von Modena, M. 459.

Bartholomei, Andreas u. Martinus aus Siena, M. in Piſa 434.
Bartolo di Maeſtro Fredi, ſ. Fredi.
Benato, Jacopo di Marco, B. in Venedig 167.
Benedict XI., 7.
Benevento, A. Kathedrale 102.
Bergamo, A. S. Agoſtino 43.
Berlin, M. Taddeo Gaddi 311. — Lippo Memmi 381. — Alegretto Nucci 459. — Barnaba 459.
Bernardo, Alberti, A. in Florenz 65.
Bernardo da Firenze, M. 376.
Boecaceio 16.
Bologna, S. Petronio, A. 54. M. Cap. Bolognini 458. — S. Domenico, A. 55. B. Grabmal des H. Dominicus 104. 133. Lanfrani 166. Jacobello 168. M. Lippo Dalmaſio 454. — S. Francesco, A. 55. B. Jacobello und Pietro Paolo delle Maſſegne 167. — S. Giacomo maggiore, A. 56 M. Jacobus Pauli 456 — S. Martino, A. 56. — Pinacoteca, M. Giotto 279. Vitalis de Bononia 454. Symon von Bologna 454. Jacobus Pauli 455. — Mercanzia, A. 56. — Mezzaratta, M. 455 f. — Ai Servi, A. 56.
Bonifacius VIII., 3. 14.
Borgheſe, Fra, A. in Florenz 65.
Bracchetti, Fra Giov. da Campi, A. in Florenz 65.
Bramante, A in Mailand 51.
Brescia, A 43.
Brienne, Gautier de 7.
Brunelleschi, Fil., A. in Florenz 72.
Bruno di Giovanni, ſ. Giovanni.
Buffalmaeco, Buonamico, M. 365.
Buono, A. 26.
Calendario, Fil., A. 27. 32. B. 166.
Cambio, ſ. Arnolfo.
Campiglione, Bonino da, B. in Verona 168.
Campione, Marco da, A. 43. — in Pavia 46.
Capanna, Puccio, M. 365.
Carl IV., 8.
Carlſtein bei Prag, Thomas von Modena, M. 460.
Caſtiglione, Fiorentino, M. Segna 211.
Cavalca, Fra Domenico 16.
Cavallini, Pietro, M. 365.
Cecco, Niccolo di, del Mercia, A. in Prato 64.
Celano, Tommaſo di 6.
Cellino di Neſe, ſ. Neſe.
Cennino Cennini, über Giotto 215. ſein Tractat über die Malerei 510.
Chiaravalle, Dom, M. 460.
Chriſtophorus, M. in Bologna 456.
Cieeione, Andrea, A. in Neapel 100.
Cimabue, Giov., M. 184. 188. — in S. M. novella zu Florenz 189. — in Aſſiſi 192. — in Piſa 195.
Cino von Piſtoja 16.
Cione, Goldſchmied in Florenz 174.
Cione, Andrea di, ſ. Orcagna.
Clemens V., 7. — VI., 9. — VII., 11.
Colantonio, M. in Neapel, ſ. Tomaſi.
Cöleſtin V., 3.
Como, A. Dom 45. Broletto 45.
Compagni Dino 16.
Cortona, A. S. Margherita 85. — B. Grabmal der H. Margaretha 142. — S. Domenico, A. 85.
Cosmati, Deobato, A. in Rom 97. — Giovanni, A. in Rom 97. B. in Rom 147. — Jacopo, B. in Orvieto 146.
Cozzo, Pietro, A. 38.

Cremona, A. Dom 53. Palazzo pubblico 53.
Crescentino, Camaino di, A. 27.
Croce di Piſa, B. 180.
Daddi, Bernardo, M. 375.
Dante 6. 8. 16. 18.
Datus, M. 195.
Donato, M. 288.
Duccio, M. 198. — Dombild in Siena 200. — Angebliche Werke 199.
Empoli, M. Oeffentliche Sammlung: Lippo Memmi 380. — Ambruogio Lorenzetti 395.
Fabris, de, A. in Florenz 74.
Falieri, Marino 32.
Ferrara, A. Dom 42. — Herzogliches Schloß 43.
Filarete, Antonio, A. 27. in Mailand 51.
Fiorabanti, Bartolommeo, A. in Bologna 56.
Fioravanti, Neri di, A. in Florenz 76.
Florenz, Akademie, M. Giotto, Altarbild aus Ogniſanti 278. Ambruogio Lorenzetti, Darſtellung im Tempel 394. Bernardo da Firenze, Hausaltärchen 377. Giovanni da Milano, Pietà 399. — Baptiſterium, B. Andrea Piſano Portal 149. — Bargello, ſ. Pal. del Podeſtà. — Bigallo, B. 78. B. Alberto Arnoldi 157. — Campanile, A. 70. B. Basreliefs 134. — S. Croce, A. 66. M. Capella Bardi (od. S. Silveſtro) 357. C. Bardi Pucciardini 266. C. Peruzzi 264. Sacriſteiſchränke 268. C. Baroncelli, Altarbild 269. Wandgemälde 313. C. Rinuccini 445. 446. Refectorium 446. — Dom, A. 67 ff. B. Madonna über der Seitenthüre 139. Grabmal des Biſchofs Antonio d'Orſo 148. In der Opera des Doms, B. Altarwerk aus dem Baptiſterium 174. — Künſtlergenoſſenſchaft, erſte 309. — Loggia dei Lanzi, A. 77. B. Jacopo Piero 173. — Lombardi, Fr., Altarwerk aus S. Pier maggiore 371. — S. Maria maggiore, A. 66. — S. Maria novella, A. 65 ff. B. Nino Piſano 159. M. Altarbild Cimabue's in der Cap. Rucellai 189. Wandgemälde und Altarwerk in der Cap. Strozzi 367 ff.; in der Grabcapelle Strozzi 358; in der ſpaniſchen Capelle 317 ff. — Or San Michele, A. 76. B. Tabernakel 171. M. Madonna des Tabernakels 372. — Palazzo del Podeſtà (Bargello), A. 75. M. Wandgemälde in der Cap. der H. Magdalena 235. — Palazzo vecchio, A. 75. — S. Remigio, A. 66. — S. Simone, M. S. Petrus v. 1308. 188. — Stinche vecchie, M. Vertreibung des Herzogs von Athen 362. — Uffizi, M. Symon v. Siena 304. Maſo 360. Lippo Memmi 379. Niccolo Petri 445.
Forzore di Spinello, Silberarbeiter 174.
Francesco da Volterra, M. im Campo ſanto von Piſa 415 ff.
Francesco di Maeſtro Giotto, M. 417.
Franco, Angelo, M. in Neapel 452.
Franco Bologneſe, M. 453. 454.
Frankfurt a. M., M. Barnaba von Modena 459.
Fredi, Bartolommeo di Maeſtro, M. in S. Gemignano 396. 447.
Fuccio(?), B. 147.
Gaddi, Angelo, A 27. — in Florenz

76 — Loggia dei Lanzi 173. — M. Chorcapelle in S. Croce in Florenz 405. — Capella della cintola in Prato 411 ff. — Cap del Sagramento in S. Croce in Florenz 414. — Kleinere Werke 415. — Mit Unrecht ihm zugeſchriebene Arbeiten 405.

Gaddi, Giovanni, M. 404.

Gaddi, Taddeo, A. 27. — in Florenz 71. 76. — M. 310. — Triptychon in Berlin 311. — Wandgemälde in S. Croce zu Florenz 313. — in S. Francesco zu Piſa 316. — in der Spaniſchen Capelle 317 ff. — Altarbild in S. Pietro a Megognano 317.

S. Gemignano, Collegiata, A. 83. M. Barna 396. Giov. d'Asciano 397. Bartolo di Maeſtro Fredi 396. — S. Agoſtino, A. 83. — S. Marta, A. 84. — Palazzo del Podeſtà, A. 84. M. Lippo Memmi 380.

Genua, Dom, A 52.

Gettus, Jacobi, M. in Piſa 433.

Ghiberti, Lorenzo, über Giotto 211. 216.

Giera, (Jacobus Michaelis), M. in Piſa 433.

Gierini, ſ. Petri.

Gilio von Piſa, B. in Piſtoja 177.

Giottino, M. 357. not.

Giotto, ſein Charakter ꝛc. 281. — A. 27. — in Florenz 70. B. Domfaçade 153. Reliefs am Campanile 154. M. 211 ff. Verzeichniß ſeiner Werke nach Ghiberti 221. — in Aſſiſi 220. Allegorien 227. Leben Chriſti 230. — Navicella in Rom 231. Altartafel der Peterskirche 232. Gemälde im Lateran 234. — in Florenz: Bargello? 235. — in Padua, Capelle der Arena 238 ff. in S. Antonio 263. — in Florenz: S. Croce Cap. Peruzzi 264. Cap. Bardi-Guicciardini 266. Cap. Giugni-Toſinghi, Cap. Spinelli: 268. Cap. Baroncelli, Altartafel 269. Sacriſteiſchränke 268. Akademie 278. — in Neapel: in S. Chiara 270. in der Incoronata 271. — in Bologna u. Mailand, Altarbild 279. — in Paris, die Stigmatiſirung des H. Franz 280. — in Berlin und in München 268 not.

Giotto's Schüler u. Nachfolger 308 f.

Giovanello, Matteo di, A. in Gubbio 90.

Giovanni, Agoſtino di, A. 26. — in Siena 78. 83. — B. in Arezzo 148.

Giovanni, Bruno di, M. in Piſa 432.

Giovanni, da Firenze, B. in Neapel 170.

Giovanni Gaddi, ſ. Gaddi.

Giovanni di Niccolo, M ſ. Niccolo.

Giovanni da Padova, M. 504.

Giovanni, Piſano, A. 25. — in Piſa 59. 62. — in Piſtoja 64. — in Prato 64. — in Cortona 85. — in Perugia 89. — in Neapel 101. — B. 136. in Perugia, der öffentliche Brunnen 129. Grabmäler Urban's IV. u. Martin's IV. 137. — in Arezzo im Dom 137. S. Francesco: die Glocken 143. — in Piſtoja, Kanzel in S. Andrea 138. Weihwaſſerbecken in S. Giovanni fuori civitas. — in Florenz Madonna am Domportal 139. — in S. Pietro bei Piſa, Weihwaſſerbecken 139. — in

Piſa, an der Madonna della Spina(?) 140. Domkanzel 140. Madonna 142. Madonna von Elfenbein(?) 143. — in Cortona, Grabmal in S. Margarethe 142. — in Padua: Grabmal in der Capella dell' Arena 143.
Giovanni da Piſtoja, B. 179.
Girgenti, A. 104.
Giroldus aus Lugano, A. in Volterra 84.
Giuſto Padovano, M. in Padua 494. 504.
Gregor XI., 9.
Gruccio, Uguccione di, M. 195.
Gubbio, A. Kathedrale 90. — S. Agoſtino, S. Pietro, Municipalpalaſt, Palazzo de' Conſoli 90.
Guglielmo (Agnelli), Fra, B. in Bologna 107 133. — in Piſtoja 135. — in Orvieto 146.
Guido da Como, B. in Piſtoja 134. — in Orvieto 146.
Guido de Senis, M. 186.
Habsburg, Rudolf von 1. 4.
Heinrich VII., 7. — ſein Grabmal 148.
Jacob der Deutſche, A. 26. — in Florenz 75. — in Aſſiſi 85.
Jacobus, M. in Bologna 453. 455. — in der Mezzaratta 455.
Jacobus Veronenſis, M. in Padua 457.
Johanna, Königin von Neapel 8.
Johannes, Sohn Agoſtino's, A. in Siena 81.
Katharina von Siena 9. 16.
Lando, A. in Siena 81.
Lanfrani, Jacopo, B. 166.
Lapo von Caſtiglionocchio 16.
Leonardelli, Giov., M. in Orvieto 451.
Leonardo, B. 139.
Leonardo di Ser Giovanni, B. Piſtoja 178.
Lippo, Dalmaſio, M. in Bologna 453. gen. delle Madonne 454.
Liverpool, Oeffentliche Sammlung, M. Symon von Siena 306.
London, Kenſington-Muſeum, M. Giuſto Padovano 495.
Lorenzetti, Ambruogio, M. 385. — in Siena, in S. Francesco 386; im Palazzo pubblico 387; in der Akademie 394 f. — in Florenz, in der Akademie 394. — in Empoli, in der öffentlichen Sammlung 395.
Lorenzetti, Pietro, M. im Dom zu Siena 382.
Lorenzo, Filippo di, A. in Florenz 72.
Lorenzo, Veneziano, M. 461.
Lucca, S. Michele, A. 63. — S. Martino, A. 63. — B. Croce di Piſa 180. — Nicola Piſano 108. — S. Pietro Somaldi, SS. Vincenzo ed Anaſtaſio, A. 64.
Luchino, di Milano, A. 45.
Ludwig, König von Ungarn 8.
Maderno, Carlo, A. in Perugia 89.
Maglione, A. in Neapel 98.
Mailand, Dom, A. 47. — S. Euſtorgio, A. 50. — B. Giov. Balduccio 163. — S. Giovanni in Conca, A. 50. — S. Marco, A. 50. — S. Gottardo, A. 50. — S. Maria del Carmine, A. 50. — S. Maria della Scala, A. 50. — S. Simpliciano, A. 50. — S. Maria delle Grazie, A. 51. — Ospedale grande, A. 51. — Palazzo della Brera, M. Giotto 279. — Ambroſiana, M. Symon von Siena(?) 306.
Maitano, Lorenzo, A. 92.

Malabranca, Cardinal 3. 6.
Manfredi, Andrea, A. 54.
Marchione, A. 26. 85 not.
Marcovaldo, Coppo di, M. Siena 187.
Marcus, M. 196.
Margaritone, A. 26. 85 not.
Martini, Symon ſ. Symon.
Maſo, M. 357 ff.? 362.
Maſſegne, Jacobello d. Pietro, B. Venedig 167. — Bologna 167.
Maſuccio I., A. 99. — II. A. in Neapel 98. 100. B. S. Chiara ꝛc. 170.
Mattas, Cav. A. 67 in Florenz.
Mazzetto, A. 65.
Megognano, S. Pietro Taddeo Gaddi, M 317.
Memmi Lippo, M. 379 f.
Meo, Domenico di, M. in Orvieto 461.
Meſſina, A. 103. 104.
Melano od. Milano, Giovanni da, M. 398. — Pietà in der Akademie zu Florenz 399. — Madonna u. Heilige in Prato 400. — Wandmalereien in S. Croce 402 f. — Altarbild aus Ogniſanti, 401.
Modena, A. S. Francesco, 54.
Monza, A. Dom 43. — S. Maria in Strata 45.
München, Bibliothek M. Nicolaus aus Bologna, 457.
Nardo, M., in Cap. Strozzi in Florenz, 369.
Neapel. S. Antonio Abbate M. Nicholaus Tomaſi aus Florenz (Colantonio del Fiore), 453. — S. Lorenzo, A. 98. B. Maſuccio II., 170. M. Symon von Siena, 298. — S. Gennaro, A. 99. — S. Domenico, A. 99. B. Maſuccio II., 170. M. Angelo Franco, 452. — S. Chiara, A. 100. B. Grabmäler, Sancio u. Giovanni von Florenz, 170. Maſuccio II., 170. M. Giotto, 301. Symon v. Siena. — S. Giovanni a Carbonara, A. 100. — S. Giovanni di Pappacoda, A. 101. — Caſtel dell' Uovo, A. 101. — Caſtel nuovo, 101. — Muſeo, M. Andr. Vanni, 448.
Neruccio di Federigo, M. in Piſa 433.
Neſe, Cellino di, A. 27. — in Piſtoja 64 — B. 157.
Niccolo, Giovanni di, M. in Piſa, 432.
Nicholaus, M. in Bologna 453. 457.
Nicola Piſano, A. 23. in Venedig? 31. — in Padua? 35. — in Piſa 58. — in Florenz 66. — in Siena 81. — in Volterra 84. — in Cortona 85. — in Perugia 89. — in Neapel 101. — B. 104. ſein Tod 131. — in Bologna, in S. Domenico angeblich 106. — in Lucca, an S. Martino 108. — in Piſa, Kanzel 112. — in Siena, Domkanzel 124. — in Perugia, Stadtbrunnen 129 — in Piſtoja, Altarwerk 130.
Nicolaus IV. 2.
Nino Piſano, in Florenz 159. — Piſa 160. — 161 f.
Noſri aus Florenz, B. in Piſtoja 179.
Nuccarus, M. im Campo ſanto zu Piſa 344.
Nucci, Alegretto aus Fabriano M. 459.
Nuccio, Jacopo di, M. 195.
Oderiſio, Roberto, M. 272 not.
Ognabene, Andrea di Jacopo, B. in Piſtoja 176.
Orcagna, Andrea (di Cione), A. 27. in Florenz Dom 72. Orſanmichele

76. Loggia 77. — B. in Orſanmichele 171. — M. 366. in S. Maria novella 367 ff. 370. — Altarbild aus S. Pier maggiore 371. — Madonna in Orſanmichele? 372. — in Orvieto 372.

Orvieto, Dom, A. 90. B. Reliefs der Façade 144. Andrea Piſano 157. Ugolino di Vieri 174 — M. Orcagna 372. Ugolino di Prete Ilario, Pietro di Puccio, Antonio di Andreuccio, Francesco d'Antonio, 449. Giov. Leonardelli, Domenico di Meo, 451. — Opera. M. Symon von Siena 305. — S. Domenico, A. 95. B. Arnolfo 147 — S. Francesco, A. 96.

Pacifico, Fra, A. 30.

Pacino, B in Piſtoja 176.

Padua, S. Antonio, A. 34. M. Capitelſaal 263. Capella S. Luca Belludi, von Giuſto 494. Capella S. Felice, A. 462. M. 463. Cap. S. Giorgio, A. 37. 473. M. 475 ff. — Baptiſterium, A. 37. M. 498. — Eremitani, A. 37. — Grabmal des Antenor, A. 38. — Madonna dell' Arena, A. 37. B. Denkmal des Enrico Scrovegno 143. M. Gemälde Giotto's 239 ff. — Palazzo della Ragione, A. 38. — Servitenkirche, A. 37.

Paganelli, Nano, B. in Orvieto 146.

Palermo, A. S. Agoſtino 102. — Kathedrale 194 — S. Francesco ꝛc. 103.

Panoccius, M. 195.

Paris, M. Giotto 280.

Paſſavanti, Fra Jacopo, 16.

Paulus de Venetiis, M. 460.

Pavia, S. Pantaleone, A. 46. — S. Michele, Grabmal des h. Auguſtinus 168. — S. Francesco, A. 46 — Certoſa, A. 46.

Perugia, Dom, A. 89. B. Grabmäler 137. 142. Brunnen 129. — S. Domenico, A. 89. — S. Francesco, Erzguß 143. — Palazzo pubblico, A. 89.

Peſtagalli, A. in Mailand 47.

Petrarca 8. 9. 16. 17.

Petri, Niccolo Gierini, M. in Piſa 436. in Prato 444. in Florenz 455.

Petrus, Gehülfe Arnolfo's, A. in Rom 96.

Pietro u. Paolo von Arezzo, Goldſchmiede 174.

Pietro, Heinrichs Sohn, B. 179.

Piero, Einſiedler (Papſt Cöleſtin V.) 2.

Piero, Jacopo, B. in Florenz 173. — in Piſtoja 178.

Piſa, Akademie, M. Symon v. Siena 293. Traini 373. Giovanni di Niccolo 432. Lucas Tomé 433. Giera 433. Gettus Jacobi 433. Barnaba 459. — Baptiſterium, A. 58. B. Kanzel 112. — Campoſanto, A. 61. B. Grabmal K. Heinrichs VII. 148. Tommaſo 158. M. Aelteſte Gemälde 344. Triumph des Todes 347 ff. Jüngſtes Gericht 351 f. Leben der Einſiedler 354 f. — S. Caterina, A. 58. B. Nino 160. M. Traini 373. — Dogana, A. 63. — Dom, B. Kanzel 140 u. Madonna von Giovanni Piſano 142. 143. M. Moſaik der Tribune 195. Kuppelbilder von Giera 433. — S. Francesco, B. Nino 162. M. Taddeo Gaddi, in der Chorcapelle 316. Capitelſaal, Fresken von Niccolo Petri 436 ff. — S. Giovanni vor dem Thor, M.

Wandgemälde von Martino di Bartolommeo 434. — S. Maria della Spina, A. 59. B. Statuen an der Außenſeite 140. Nino 161. S. Martino, M. Lucas Tomé im Coretto 433. Andrea di Bartolommeo, Schrankbilder 434. — S. Michele in Borgo, A. 58. — S. Nicola, A. 58. — S. Paolo ripa d' Arno, Turinus Vanni 377. — Operajo des Doms (?) M. Symon v. Siena 305. — Privathaus, A. 63. — S. Pietro bei Piſa, B. Weihwaſſerbecken 139. — Pugnano, ebenſo M. Neruccio di Federigo 433. — S. Quirico, gleichfalls, M. Lucas Tomé 433. — Rigoli, M. Turinus Vanni 433.

Piſtoja, Baptiſterium, A. 64. — S. Bartolommeo, B. Kanzel 134. — S. Francesco al prato, A. 64. — S. Domenico, A. 64. — S. Giovanni fuori civitas, B Kanzel 134. Weihwaſſerbecken 139. — S. Jacopo, A. 64. B. Nicola Piſano 130. Celino di Neſe 157. Altarbekleidung 175. Gilio 177. — S. Andrea, A. 64. B. Kanzel 138. — Ospedale del Ceppo, A. 64. — Palazzo della Communità, A. 64. — Palazzo Pretorio, A. 64.

Prato, Dom, A. 64. M. Agnolo Gaddi 411. — S. Domenico, A. 64. Städtiſches Muſeum, M. Giovanni di Milano 400. — S. Francesco, M. Niccolo Petri 444.

Pucci, Andrea, B. in Piſtoja 176.

Puccio, Pietro di, M. im Campo ſanto von Piſa 428. — im Dom von Orvieto 440.

S. Quirico, A. 84.

Ravenna, S. Giovanni Evang., A. 57. M. Giotto 225.

Riccardo von Saliceto 16.

Rienzi, Cola di. 9.

Rivalta, Fra Giordano da, 16.

Robert, König von Neapel 8. 13. Sein Grabdenkmal in S. Chiara 170.

Rom, S. Maria ſopra Minerva, A. 86. B. Giov. Cosmati 147. — S. Paolo, A. Tabernakel 96. S. Cecilia, S. Maria in Cosmedin, Lateran 97. — Cap. Sancta Sanctorum, A. Deodato Cosmati 97. — Ara Celi, B. Grabmal der Savelli, S. Maria maggiore, B. Grabmal des Card. Gonſalvo von Giov. Cosmati 97. — S. Pietro, M. Giotto 231 f. — Lateran, M. Giotto 234. — Pal. Colonna, M. Jacobus Avancii 457.

Sancio, B. in Neapel 170.

Sandri, Domenico, M. 495.

Sarzana, B. Giov. Balducci 165.

Scala, die Familie in Verona 39 f.

Segna, M. 208. 210 f.

Semitecolo, Niccolo, M. 461.

Seſſa, Kathedrale, A. 102.

Siena, Akademie, M. Symon von Siena 305. 366. Bernardo da Firenze 378. Lippo Memmi 379. Ambruogio Lorenzetti 396. Andr. Vanni 448. — Caſa Bellanti, M. Laura's Bildniß 307. — Dom, A. 79. B. Kanzel 124. M. Capella Chigi 187. Duccio, Altarwerk 200. — Symon v. Siena in der Sacriſtei 306. Pietro Lorenzetti ebendaſ. 382. — S. Domenico, A. 79. M. Andrea Vanni 448. — S. Francesco, M. Ambruogio Lorenzetti, Martyrium der Franciscaner 386. — Palazzo Buou-

ſignori ꝛc. A. 79. — Palazzo pubblico, A. 78. M. Symon von Siena im großen Saal 289. Ambruogio Lorenzetti im Saal delle Baleſtre 387. — Ai Servi, M. Marcovaldo, Madonna di Bordone 186. — S. Simone, Franciscus de, M. 195. — S. Stefano, M. Andrea Vanni 448.
Siſto, Fra, A. in Florenz 65.
Spazi, Lorenzo di, A. 45.
Spinello, Aretino, M. in der Spezeria von S. M. novella in Florenz 421. — in der Sacriſtei von S. Miniato 422. — im Campo ſanto von Piſa 425. — in Arezzo (Engelſturz) 426. — Tafeln in München, Cöln, Siena 427. — ein Altarbild in Gemeinſchaft mit Niccolo Petri u. Lorenzo di Niccolo 427. — Wandgemälde im Pal. pubblico zu Siena 427 f.
Spoleto, Kathedrale, A. 90.
Stefano, M. 364. — St. pievano zu Venedig 461.
Subiaco, S. Scholaſtica, A. 97.
Symon, M. in Bologna 453. 454. — in der Mezzaratta 455.
Symon, M. 451. (Martini) von Siena, M. 287. in Siena, Palazzo pubblico, 289. Akademie: Hausaltärchen 305 f. Domſacriſtei 306. — in Florenz, Uffizi 304. — in Piſa: Altarwerk 293. — in Neapel: S. Lorenzo, Altartafel 298. S. Chiara, Wandgemälde im Refectorium 301. — in Orvieto Altartafel in der Opera des Doms 305. — in Liverpool Chriſtus und ſeine Aeltern in der öffentlichen Sammlung 306. — in Mailand Virgil in der Ambroſiana? 306.
Talenti, Francesco, A. in Florenz 65. — B. 163.
Thomas v. Modena, M. in Prag ꝛc. 460.
Tibaldi, Pellegrino, A. 50.
Tino Saneſe, B. Grabmal K. Heinrichs VII. 148.
Tomaſi, Nicholaus de Flore, M. 453.
Tomé, Lucas, M. in Piſa 433.
Tommaſo, Piſano, A. 27. — B. Altarwerk 158.
Traini, Francesco, M. 373. S. Domenicus, S. Thomas von Aquino 373 f.
Treviſo, S. Domenico, M. Thomas von Modena 460.
Tura, M. 195.
Turinus, M. 195.
Ugolino, Andrea von Pontedera, gen. Andrea Piſano, A. 27. — B. am Baptiſterium in Florenz 149; an der Domfaçade 154; am Glockenthurm 154. — in Orvieto 157.
Ugolino di Prete Ilario, M. in Orvieto 449. 450.
Ugolino von Siena, M. 208.
Ugolino di Vieri, A. in Orvieto 95. — B. 174.
Urban V. 9.
Urban VI. 10.
Valois, Carl von, 4.
Vanni, Andrea di, M. in Siena 447.
Vanni, Turinus, M. in Piſa 433.
Vanni, Vincino di, aus Piſtoja, M. im Dom zu Piſa 106; im Campo ſanto 344.
Vaſari, Verzeichniß der Werke Giotto's 223.
Venedig. A. S. Giovanni e Paolo 30; S. M. gloriosa ai Frari 30; S. M. del Carmine, S. M. dell'

orto, S. Zaccaria, S. Steſano, S. Gregorio 32. — Dogenpalaſt, A. 32. B. 166. — A. Pal. Manoleſſo Ferro, Pal. Cavalli, Giuſtiniani, Piſani, Foscari, Ca Doro 34. — S. Marco, B. Jacobello u. Pietro Paolo delle Maſſegne 167. — Benato 167. — Akademie, M. Jacobus Avanzi 457. — Niccolo Semitecolo und Stefano Pievano, M. 461. Lorenzo Venetiano 461.

Ventura, Angelo di, von Siena, A. 26. in Siena 78. 83. — B. in Arezzo 148.

Vercelli, A. S. Andrea 52.

Verona, A. S. Anaſtaſia, S. Pietro Martire, S. Fermo maggiore 40. — S. Eufemia, Dom 41. — Grabmal der Scaliger, A. 41. — B. 168.

Vicenza, A. Dom 68; S. Corona 39; S. Lorenzo 30. — Palazzo Annibale Thiene 39. — Oeffentliche Sammlung, M. Paulus aus Venedig 460.

Villani, Giovanni u. Matteo, 16.

Vincenzi, Antonio, A. 27. — in Bologna 54.

Visconti 8.

Vitale, M. in Bologna 453. 454.

Vitri, Philippe de, 17.

Volterra, A. Dom, Baptiſterium, S. Francesco, Palazzo pubblico 84.

Volterra, Francesco da ſ. Francesco.

Zanoni, Francesco, M. 466 not.

Zevio ſ. Altichiero.

Druck von C. P. Melzer in Leipzig.

56833591

28 DIC 1870

Leipzig,
Druck von C. P. Melzer.

Digitized by Google